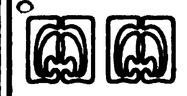

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY



Mißachtete Shakespeare-Dramen


Neue Shakespeare-Bühne
Herausgeber: Erich Paetel


III.

Mißachtete Shakespeare-Dramen

Eine literarhistorisch-kritische Untersuchung

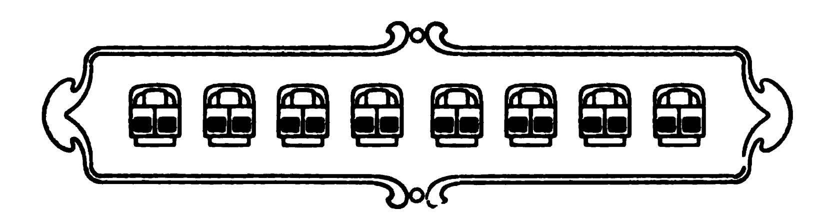
von

Alfred Neubner

Der Forschung größter Feind heißt Vorurteil.
Cuiusvis hominis est errare; nullius, nisi insipientis, in errore perseverare.



Berlin 1907
Verlag Otto Elsner



Vorwort.

Schon auf dem Gymnasium schwärmte ich mit jener jugendlichen Begeisterung, die für die Poesie und namentlich für die dramatische Dichtkunst so leicht empfänglich ist, für Shakespeare, und als ich später als Student bei dem trefflichen Literarhistoriker Adolf Stern ein Kolleg über diesen großen Dichter gehört hatte, erhielt meine Leidenschaft neue Nahrung und wurde zugleich in reifere Bahnen gelenkt. Zu dem Enthusiasmus gesellte sich ein eifriges Studium des Lebens und der Werke Shakespeares, und hierbei fielen mir sehr bald die zahlreichen Widersprüche der einzelnen Forscher in ihren Ansichten über die zweifelhaften Shakespeare-Dramen auf: der eine Kritiker verwirft alle diese Stücke als untergeschoben, ein zweiter läßt von ihnen einen Teil als echt gelten, und ein dritter sieht wiederum ganz andere dieser Schauspiele als authentisch an.

Ich beschloß, mir in diesem Wirrwarr der einander widerstrebenden Meinungen Klarheit zu verschaffen. Ich ging von der festen Überzeugung aus, daß Shakespeare nur jene sechsunddreißig Dramen geschrieben habe, die heutzutage jede Gesamtausgabe dieses Dichters enthält. Wie konnte ich jetzt einwandsfrei dartun, daß die zweifelhaften Stücke diesem nur untergeschoben sind, damit in Zukunft niemand wieder darauf

verfallen könne, das eine oder andere dieser Schauspiele Shakespeare zuzusprechen? Daß ich nicht mit philologischen und ästhetischen Argumenten mein gestecktes Ziel erreichen würde, das lehrte mich von vornherein das Chaos der herrschenden Meinungen, welches ja gerade durch derartige Betrachtungen entstanden war, sowie auch gewisse einfache logische Überlegungen, welche ich in meiner Abhandlung ausführlich dargelegt habe. Ich sagte mir, daß ich meinen Beweis lediglich auf historischer Basis unter Ausschaltung aller anfechtbaren Schlußfolgerungen aus Sprache, Versbau, Konstruktion der Handlung, Charakterisierung der Personen usw. liefern dürfe. Ich prüfte nun die vorhandenen geschichtlichen Zeugnisse und Traditionen, die sich auf die fraglichen Stücke beziehen, wobei mir — wie ich hier dankbar anerkenne — bei der ersten Skizzierung meines Beweises die übersichtliche Zusammenstellung von R. Sachs im 27. Jahrbuche (1892) der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft viele Mühe ersparte. Als ich dann das bereits hier zusammengetragene Material durch weitere Forschungen vervollständigt hatte, war das Resultat meiner literarhistorisch-kritischen Untersuchungen ein ganz anderes als dasjenige, das ich erwartet und zu beweisen beabsichtigt hatte. Manches meiner Vorurteile und manche Hypothese, die ich in Übereinstimmung mit dem gegenwärtigen Stand der Shakespeare-Forschung ursprünglich als richtig und unumstößlich angesehen hatte, war im Laufe meiner Studien durch die Wucht der Tatsachen zerstört worden, und ich erkannte schließlich, daß Shakespeare mehr als nur sechsunddreißig Stücke geschrieben hat, nämlich achtundvierzig, von denen jedoch ein Teil uns verloren gegangen ist. Und als ich diese Zahl seiner Dramen bereits gefunden hatte, bemerkte ich nachträglich, daß dieselbe mit einem gewichtigen historischen Zeugnis, in welchem ausdrücklich dieselbe Zahl von Schauspielen als das poetische Vermächtnis des großen Briten beurkundet wird, in vollem Ein-

klang steht! Diese höchst bedeutungsvolle Notiz habe ich zwar nicht erst entdeckt; doch ist sie früher niemals gehörig gewürdigt worden. Meist wird sie von den Biographen unseres Dichters einfach ignoriert, da dieselbe ja ihren Ansichten widerspricht, und sie daher nicht wissen, was sie mit ihr anfangen sollen; oder sie wird in anzweifelnder Weise als eine irrtümliche Angabe nur nebenbei angeführt, ohne irgend welchen Wert auf sie zu legen, so daß auch ich sie anfänglich als bedeutungslos angesehen und daher außer acht gelassen hatte.

Nachdem ich jetzt zehn Jahre lang den Stoff nach allen Richtungen hin erwogen und wiederholt geprüft habe, nachdem ich viermal meine Arbeit umgeschrieben und nach Auffindung neuer Zeugnisse und Umstände, die für meine Resultate sprechen, erweitert habe, so daß sie von einem ursprünglichen Umfange von etwa nur vierzig Seiten zu vorliegendem Buche angewachsen ist, zögere ich jetzt nicht länger, meine Ergebnisse zu veröffentlichen. Dieselben sind so wohlbegründet, daß für einen klar denkenden Menschen kein Zweifel an deren Richtigkeit mehr bestehen kann. Ich weiß aber, daß trotzdem sich Kritiker finden werden, die mich bekämpfen werden, namentlich ältere Herren, die sich während eines langen Lebens so innig mit gewissen Vorurteilen und Hypothesen befreundet haben, daß diese einen wichtigen Bestandteil ihres Denkens bilden, von welchem sie sich nur schwer und manchmal überhaupt nicht mehr befreien können. Doch hat sich wohl noch niemals in einer Wissenschaft eine neue Meinung ohne jede anfängliche Bestreitung eingebürgert; und überdies gilt auch heute noch das alte Wort Heraklits: „Πόλεμος πατὴρ πάντων!“, so daß eine Polemik auch für die Shakespeare-Forschung nur fruchtbringend sein würde. —

Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle noch Erich Paetel meinen herzlichsten Dank dafür auszusprechen, daß er meinen Untersuchungen so große ideelle, wie auch zu Opfern bereite

Anteilnahme entgegengebracht hat und meine Abhandlung, sowie meine Übersetzung des „Trauerspiels in Yorkshire“ in so vornehmer Ausstattung an Druck und Papier herausgibt. Ich erlaube mir daher, ihm das vorliegende Buch als ein kleines Zeichen meiner Dankbarkeit ergebenst zu widmen.

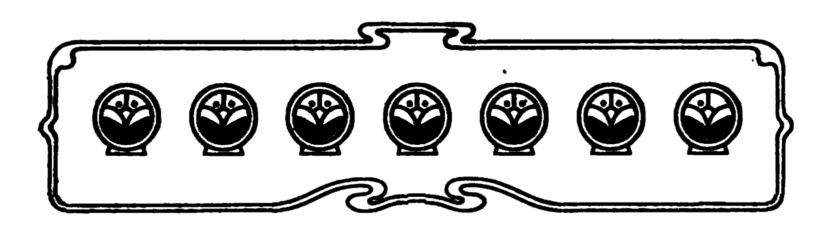
Berlin, im August 1906.

Alfred Neubner.

Inhalts-Übersicht.

Anhang.





Allgemeine Vorbetrachtungen.

Außer jenen 36 Dramen, welche nach dem Beispiel der ersten von John Heminge und Henry Condell, des Dichters Freunden, besorgten Folioausgabe der Shakespeareschen[1]) Werke vom Jahre 1623 heutzutage jede Ausgabe Shakespeares enthält, gibt es noch eine größere Anzahl von altenglischen Schauspielen, welche die Überlieferung ebenfalls als Shakespearesche, die Kritik jedoch teils mit, teils vollkommen ohne Recht gewöhnlich als dem genialen Briten untergeschobene bezeichnet.

Bei der Entscheidung der Streitfrage über die Echtheit dieser apokryphischen Shakespeare-Dramen, von denen Goethe zwei gelesen hat, welche ihm — wie er an Schiller schrieb — „manche gute Ein- und Aussichten gegeben" haben[2]), hat man bisher stets einen falschen Weg eingeschlagen; den einzig

---

[1]) Der Dichter selbst hat seinen Namen „Shakspere" geschrieben. Von seinen sechs erhaltenen Autogrammen ist leider nur eins vollkommen leserlich; dieses lautet aber deutlich „Shakspere", und diese Form kommt auch in den Stratforder Kirchenregistern am häufigsten vor. Wir haben daher eigentlich kein Recht, „Shakespeare" zu schreiben. Wenn man aber erwägt, daß alle alten Drucke außer zwei die Orthographie „Shakespeare" aufweisen, und durch den literarischen Gebrauch diese Schreibweise so eingebürgert und uns so gewohnt ist, daß die Form „Shakspere" unsere Augen und ihre schreibgemäße Aussprache unsere Ohren verletzt, so wird uns niemand tadeln, wenn wir die durch den Gebrauch gleichsam sanktionierte Form „Shakespeare" beibehalten.

[2]) Vergleiche Goethes Brief aus Jena vom 6. Dezember 1799.

richtigen kennzeichnet A. W. von Schlegel, ein Kopf, der gerade in der Beurteilung Shakespeares großen Scharfsinn bewiesen hat, in seinen 1808 in Wien gehaltenen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“[1]) — wobei er zugleich den üblichen falschen treffend charakterisiert — exakt mit folgenden Worten: „Die richtige Methode bei einer solchen Untersuchung ist, sich erst nach den äußern Gründen, Zeugnissen usw. umzusehn und ihr Gewicht zu prüfen; alsdann kommen die innern Gründe aus der Beschaffenheit des Werkes an die Reihe. Besonders muß beides strenge auseinander gehalten werden. Die Kritiker des Shakespeare machen es gerade umgekehrt: sie gehen von einer vorgefaßten Meinung gegen ein Stück aus und suchen dieser zuliebe die historischen Gründe verdächtig zu machen und beiseite zu schieben.“[2]) Wie wenig maßgebend innere Gründe sind, kann man leicht erkennen, wenn man sich z. B. erinnert, daß Gotthold Ephraim Lessing die Tragödie „Julius von Tarent“ von Johann Anton Leisewitz nach dem Eindruck vom ersten Lesen für eine Arbeit Goethes und Karl Gotthold Lessing das Drama „Die Kindermörderin“ von Heinrich Leopold Wagner für ein Werk des Stürmers und Drängers Reinhold Lenz hielt[3]), oder wenn man erwägt, wie unmöglich es wäre, aus der inneren Beschaffenheit von Goethes „Götz“ und „Tasso“ auf einen gemeinsamen geistigen Vater dieser beiden Dichtungen zu schließen, wenn wir nicht äußere, d. h. objektive, historische Beweise hierfür besäßen. Die inneren Gründe — der Bau und die Sprache eines Dramas — sind nur subjektive, nur Gründe des Gefühls, das sich irren kann, und Eduard Engel betont mit Recht,

[1]) Heidelberg 1809—11.

[2]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 232.

[3]) Vgl. H. L. Wagner, „Die Kindermörderin“, herausgegeben und bearbeitet von Josef Ettlinger (Halle a. d. S., o. J.), Einleitung, S. VI.

daß „mit den Gründen des Stils so gut wie nichts zu entscheiden" ist[1]). Dagegen sind die äußeren Gründe — die historischen Angaben in alten Büchern und Aufzeichnungen — streng objektive. Subjektives darf aber niemals entscheiden, wo Objektives spricht. Subjektives vermag niemals Objektives umzustoßen. Höchstens kann ein Subjektives ein Objektives bestärken. Wir werden daher in unserer folgenden Untersuchung über die Echtheit der apokryphischen Dramen Shakespeares streng die von Schlegel angegebene Methode befolgen, also nur aus historischen Gründen urteilen, was meines Wissens hier zum ersten Male geschieht.

Die apokryphischen Dramen Shakespeares sind, soweit sie echt sind, teilweise Jugendwerke dieses Dichters. Daß solche aber nicht auf der Höhe seiner anerkannten Meisterwerke stehen, ist selbstverständlich. Man hat sie jedoch meist mit diesen verglichen uud ist hierbei zu dem Schluß gekommen, daß sie des großen Briten unwürdig und daher als unecht zu verwerfen seien, ein Schluß, dessen Unlogik sich offen jedem Klardenkenden und Unbefangenen aufdrängt. Eduard Engel bemerkt hierzu sehr richtig: „Von schwächeren Stücken . . . ohne weiteres zu sagen, dies kann Shakespeare nicht geschrieben haben, widerspricht den einfachsten Gesetzen der Logik und den Erfahrungen mit andern großen Dichtern"[2]), und schon Schlegel sagte[3]):

„Sind die Kunstrichter besorgt, es möchte Shakespeares Ruhm schaden, wenn es ausgemacht bleibt, er habe in früher Jugend ein schwaches und unreifes Werk ans Licht gebracht? Hat Rom darum weniger die Welt beherrscht, weil Remus über seine ersten Mauern wegspringen konnte? Man versetze

---

[1]) „William Shakespeare" (2. Aufl. Leipzig 1898), S. 34. Dieses Buch ist ein Separatdruck der Shakespeare-Kapitel aus seiner „Geschichte der englischen Literatur" (4. Aufl. Leipzig 1897).

[2]) A. a. O., S. 34.

[3]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 234 bis 236.

sich doch in Shakespeares Lage beim Anfange seiner Laufbahn. Er fand nur wenige und mittelmäßige Vorbilder vor, und dennoch gefielen diese ungemein, weil das Publikum in der Neuheit einer Kunst, ehe Wahl und Überfluß den Geschmack ekel machen, genügsam zu sein pflegt. Sollte dieser Zustand gar keinen Einfluß auf ihn gehabt haben, bis er gelernt hatte, höhere Forderungen an sich selbst zu machen und durch tieferes Nachgraben in seinem eigenen Geiste die reichsten Adern edlen Metalls zutage zu fördern? Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß er einige Fehlgriffe getan haben wird, ehe er den rechten Weg ausfand. Das Genie ist in gewissem Sinne untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Kunst ist erlernbar und muß durch Übung und Erfahrung erlernt werden. In Shakespeares anerkannten Werken finden sich fast gar keine Spuren seiner Lehrjahre, und doch hat er gewiß Lehrjahre gehabt. Jeder Künstler hat sie und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Schule anschließen kann. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Shakespeare weit früher angefangen für das Theater zu schreiben, als man gewöhnlich annimmt, nämlich erst nach dem Jahre 1590[1]). Wie es scheint, hat er schon im Jahre 1584, eben nur zwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verlassen und sich nach London begeben[2]). Glaubt man, ein so reger Kopf werde sechs Jahre lang still

[1]) Die heutige Shakespeare-Forschung setzt die Entstehung des „Titus Andronikus", des ältesten der anerkannten Dramen, bereits um das Jahr 1587, da dieses Stück nach einem Zeugnisse Ben Jonson schon 1587/88 mit entschiedenem Beifall aufgeführt worden ist.

[2]) Ich glaube, daß Shakespeare erst im Frühling des Jahres 1585 nach London gekommen ist, da er zur Zeit der Geburt seiner beiden Zwillingskinder Hamnet und Judith, die am 2. Februar 1584/5 getauft wurden, wohl noch in Stratford gelebt haben wird. Ich bin aber überzeugt, daß er keinesfalls später seine Vaterstadt verlassen hat alles, was wir von Shakespeare wissen, sowie der Umstand, daß er 1585 mündig geworden war, weisen darauf hin, daß er in diesem Jahre nach

gesessen haben, ohne einen Versuch zu machen, sich durch seine Talente aus einer widerwärtigen Lage zu reißen? Daß er in der Zueignung des Gedichts ‚Venus und Adonis‘ dieses ‚den Erstling seiner Erfindung‘ nennt, beweist hiergegen nichts. Es war das erste, was er drucken ließ; er mochte es früher gedichtet haben; vielleicht rechnete er auch die theatralischen Arbeiten nicht mit, weil sie damals noch wenig literarische Würde hatten. Je früher nun Shakespeare angefangen, für das Theater zu dichten, desto weniger darf die Unreife und Unvollendung eines Werkes, wenn sich sonst nur hervorstechende Züge seines Geistes darin finden, für einen Beweis der Unechtheit gegen die historischen Angaben gelten.“

Der von Schlegel an der soeben angeführten Stelle erwähnte Einwand, welchen die älteren englischen Kritiker seit Lewis Theobald zur Begründung ihrer Verwerfung der apokryphischen Shakespeare-Dramen anzuführen pflegten, der Einwand nämlich, daß Shakespeare erst von 1593 an für die Bühne geschrieben, früher höchstens fremde Stücke umgearbeitet und mit Zusätzen versehen habe, ist ein vollkommmen haltloser. Jene Kritiker berufen sich darauf, daß Shakespeare sein Gedicht „Venus und Adonis“, welches 1593 erschienen ist, als den „Erstling seiner Erfindung“ (the first heir of my invention) bezeichnet hat, woraus folge, daß er früher nichts gedichtet habe. Allein aus mehreren historischen Zeugnissen, so besonders aus einer bekannten Stelle in Robert Greenes „Für einen Groschen Verstand, erkauft mit einer Million Reue“ (A Groat's

---

London übergesiedelt ist. — (Die hier und später vorkommenden doppelten Jahreszahlen beruhen darauf, daß man bis zum Jahre 1752 das Jahr nicht mit dem 1. Januar, sondern erst mit dem 25. März zu rechnen begann, ein Umstand, der oft nicht beachtet wird, was zu Verwirrungen führt. Es ist demnach der 2. Februar 1584|5 derjenige Tag, der nach der alten Datierungsweise der 2. Februar 1584 ist, nach unserem Kalender aber der 2. Februar 1585.)

Worth of Wit, bought with a Million of Repentance) — einem Pamphlet, welches etwa im Oktober 1592 im Druck erschienen ist, — geht klar hervor, daß um diese Zeit Shakespeare bereits einer der beliebtesten, vielleicht sogar der beliebteste aller Londoner Theaterdichter gewesen ist. In dieser Schrift wird Shakespeares Name selbst zwar nicht angeführt; aber das Pseudonym „Shake-scene", unter welchem hier der Dichter auftritt, ist eine so durchsichtige Hülle, daß unter ihr Shakespeare unzweideutig erkannt wird. Dieses Pamphlet beweist, daß im Jahre 1592 Shakespeare sich bereits in allen damals gebräuchlichen Arten von Dramen, sowohl in Komödien, als auch in Tragödien und Historien, hervorgetan hatte; denn sonst könnte er nicht „ein vollkommener Johann für alles" (an absolute Johannes Factotum) genannt werden. Und dieses Zeugnis Greenes wird von Henry Chettle, auf dessen Gefahr nur laut dem Eintrage vom 20. September 1592 in den Verlagsregistern der Londoner Buchhändlerinnung[1]) die Druckerlaubnis zum Greeneschen Traktate erteilt worden war, in seinem „Kind Heart's Dream" bestätigt, welche Schrift er, da sie schon am 8. Dezember 1592 in den Verlagslisten eingetragen worden ist, kurz nach dem Erscheinen des „Groatsworth of Wit" geschrieben hat, und worin er zu Greenes Angriffen in dessen Pamphlet Stellung nimmt und sich entschuldigt. Ohne Zweifel ist es dem jungen, unerfahrenen Shakespeare nicht gleich mit dem ersten Wurfe gelungen, die Höhe seiner Popularität zu erklimmen. Es müssen von ihm daher bis 1592 bereits eine größere Anzahl von Dramen aufgeführt worden sein, worin jetzt auch die bedeutendsten Kritiker übereinstimmen. Ich unterschreibe voll, was Hermann Ulrici sagt[2]): „Der Streit ist

---

[1]) Die im Text erwähnten Einträge dieser Register bis zum Jahre 1640 habe ich im Anhange zusammengestellt.

[2]) „Shakespeares dramatische Kunst" (3. Aufl. Leipzig 1868/69), 3. Teil, S. 2.

nicht mehr, ob Shakespeare schon vor 1592 für die Bühne gearbeitet, sondern welche und wie viel Stücke er bis zu diesem Jahre geliefert habe." Mit den wenigen von den anerkannten echten Dramen aber, welche Shakespeare bis 1592 geschrieben hat, kann er nicht so populär geworden sein, wie er es damals in der Tat schon war; er hat gewiß bis dahin noch mehr Stücke geschrieben, als man bis jetzt annimmt, und zu diesen gehört ein Teil der apokryphischen Dramen.

Daß Shakespeare zu Beginn seiner Dichterlaufbahn im Auftrage seiner Gesellschaft vorhandene ältere Stücke für die Bühne nur zurechtgestutzt habe, ist eine ganz falsche Ansicht. Seit wann wird man durch bloße Bearbeitungen so schnell berühmt wie Shakespeare, daß er schon 1592 sogar Greenes Ansehen, der bis dahin die größten Theatererfolge zu verzeichnen gehabt hatte, hell überstrahlte und deshalb dessen heftigen Neid erregte, der sich in gehässigster Weise in dessen erwähntem niedrigen Pamphlet offenbart? Wann und wo übergibt man denn einem jungen unerfahrenen Menschen Dramen zur Bearbeitung? Nur einen alten Praktikus, der durch eigne Stücke bereits seine Routine bewiesen hat und eine reiche, langjährige Bühnenerfahrung besitzt, betraut man mit solchen Aufgaben, und auch Shakespeare ist erst in seinen späteren Jahren für sein Theater als Dramaturg tätig gewesen, ebenso wie Goethe, Schiller u. a. Drum fort mit dieser Überlieferung, die auf einer kritiklosen Aussage Edward Ravenscrofts[1]) aus dem Jahre 1686 fußt, welcher entweder etwas von ferne gehört, aber nicht richtig verstanden hat oder — was mir noch wahrscheinlicher ist — sie nur deshalb getan hat, um seine Zurechtstutzung des „Titus Andronikus" für den Geschmack seiner Zeit zu entschuldigen. Aber doch wird sie von vielen Forschern mit Freuden wieder aufgegriffen, da sie ja „glücklicherweise" eine bequeme Handhabe bietet,

---

[1]) In der 1686 geschriebenen Vorrede zu seinem 1687 erschienenen „Titus Andronicus, or the Rape of Lavinia."

Schwächliches in Shakespeares Jugenddramen von dessen Schultern abzuwälzen und dessen Vorgängern zur Last zu legen. Ich finde eine derartige vermeintliche Ehrenrettung unseres Dichters kleinlich. Dieser steht so turmhoch, daß er durch die Tatsache, daß er auch Minderwertiges geschaffen hat, nicht um das geringste herabgedrückt wird. Glaubt man denn, daß seine Kunst wie Pallas Athene fix und fertig mit Helm, Schild und Speer aus ihres Vaters Haupt gesprungen ist, so daß sie selbst anfänglich nichts Unbedeutendes leisten konnte? Es ist noch nie ein Meister vom Himmel gefallen! Wo ist in Goethes Jugenddramen „Die Laune des Verliebten“ und „Die Mitschuldigen“ auch nur die Spur eines Genieblitzes zu finden?

Mit dem Ausdruck „Erstling seiner Erfindung“, womit Shakespeare „Venus und Adonis“ belegt hat, kann dieser also nur gemeint haben, daß dieses Gedicht sein Erstling in der lyrischen und epischen Poesie ist, die ja zu seiner Zeit auch die einzigen Dichtungsarten waren, welche als vollgültige angesehen würden, während man die dramatische Poesie bedeutend niedriger wertete. Shakespeare mag aus diesem Grunde seine Dramen wohl selbst nicht als poetische Erfindungen angesehen haben, was uns jenen Ausdruck vollkommen verständlich macht. Wie wenig zu seiner Zeit Schauspiele literarisch geachtet wurden, geht daraus hervor, daß 1596 Sir Thomas Bodley, der Gründer der berühmten Bibliothek in Oxford, verbot, jemals solchen „Plunder“ (riffe-raffe) wie Dramen in seine Büchersammlung aufzunehmen, und daß noch 1623 Heminge und Condell in der Vorrede zur Folio Shakespeares Stücke getreu dem damaligen Sprachgebrauch als „Tändeleien“ (trifles) bezeichneten.

Unter den apokryphischen Dramen Shakespeares befinden sich aber nicht nur solche, die zu seinen Jugendwerken zu rechnen sind, und deren Entstehungszeiten vor das Jahr 1592 fallen dürften, sondern auch solche, die aus späteren Epochen

seiner Dichterlaufbahn stammen, und deren Wert und Vorzüge nur eine von Vorurteilen befangene Kritik leugnen kann. Das „Trauerspiel in Yorkshire“ ist ein bürgerliches Trauerspiel in einem Aufzuge von erschütternder tragischer Wirkung. Auch der „Londoner Verschwender“ ist in mancher Hinsicht vortrefflich; wie Eschenburg versichert[1]), urteilte schon Lessing, der große kritische Geist, daß er nur von Shakespeare geschrieben sein könne.

Allerdings befinden sich — wie schon von mir zugegeben — unter den apokryphischen Dramen Shakespeares solche, die nicht von unserm Dichter stammen; historische Zeugnisse beweisen es, ja, sie beweisen sogar deren wirkliche Verfasser. Die meisten der übrigen als unecht verworfenen Stücke sind aber schon zu Shakespeares Lebzeiten mit seinem vollständigen Namen erschienen. Solche objektive historische Beurkundungen von Shakespeares Autorschaft hat jeder Kritiker wohl zu beachten. Es ist geradezu absurd, zu behaupten, daß lediglich Buchhändlerspekulation den Ausdruck von Shakespeares Namen veranlaßt habe. Hält man denn die Theaterbesucher der damaligen Zeit alle für Trottel, daß sie von der Aufführung her bis zum Kaufe der Buchausgabe eines Dramas schon gänzlich vergessen hatten, wer dessen Autor ist? Glaubt man denn, daß es in den einschlägigen Kreisen nicht bald allgemein bekannt geworden ist, wer der Verfasser der aufgeführten Stücke ist? Man bedenke nur, welch großes Interesse damals die Londoner Bevölkerung der Bühne entgegenbrachte! Auch vergesse man nicht, daß zu Shakespeares Zeiten schon Theaterzettel gedruckt wurden, durch deren Verteilung an allen Straßenecken Londons zum Besuch der Vorstellung eingeladen wurde! Wenn sie auch niemals die Besetzung der Rollen enthielten, so nannten sie doch fast immer den Autor des Stückes, da dieser — wie auch

[1]) „William Shakespeares Schauspiele“, 13. Band (Zürich 1782), S. 429 und 430.

heutzutage — für das Publikum oft von ausschlaggebender Bedeutung war, ob es sich die Aufführung eines Schauspiels ansah oder nicht.

Daß die Buchhändler überhaupt durchaus nicht so sehr erpicht waren, als Lockmittel für die Kauflustigen Shakespeares Namen auf das Titelblatt zu setzen, wie immer behauptet wird, dies beweist die Tatsache, daß mehrere seiner als echt anerkannten Dramen, bis zum Jahre 1598 sogar sämtliche, anonym erschienen sind. Warum hätten sich sonst bei diesen die Verleger diese Spekulation entgehen lassen, wo sie doch sogar berechtigt gewesen wären, mit Shakespeares Verfassertum zu prunken? Hierauf wird man mir vielleicht entgegnen, daß bis 1598 unser Dichter noch nicht so berühmt gewesen sei. Das ist aber eine falsche Ansicht. „Schon im Jahre 1592 waren Shakespeares Erfolge als Bühnenschriftsteller groß genug, um die Besorgnis und den Neid seiner Berufsgenossen zu erregen.“[1]) Schon damals waren seine Rivalen von ihm so verdunkelt, daß — wie bereits gesagt — gerade derjenige, der bisher die größten Erfolge gehabt hatte, Robert Greene, in seiner Schrift „A Groat's Worth of Wit“ seiner heftigen Erbitterung gegen den „Szenen-Erschütterer“ (Shake-scene), diese „aufsteigende Krähe“ (upstart crow) Luft machte. Der Ruhm Shakespeares war so groß, daß Greene aus verzehrendem Neid sogar zum Verleumder an dem gefeierten Schauspieldichter wurde, dessen Verhalten durchaus keinen Grund zu Schmähungen gegeben hatte. Daß schon 1592 die öffentliche Meinung auf Seiten Shakespeares stand, daß dieser schon damals der populärste Dramatiker Londons war, das beweist auch die Tatsache, daß Chettle, der Herausgeber des Greeneschen Pamphlets, es sehr schnell für nötig erachtete, in seinem „Kind Heart's Dream“ die Schuld an dem niedrigen Angriffe von sich selbst abzuwälzen. Und

[1]) L. Kellner, „Shakespeare“ (Leipzig, Berlin und Wien 1900), S. 35.

gesetzt den Fall, Shakespeare wäre erst von 1598 an allgemein berühmt gewesen, und die Buchhändler hätten deshalb erst von da ab seinen Namen aus Spekulation gern fälschlicherweise auf das Titelblatt gesetzt, warum sind dann 1600 der zweite und dritte Teil von „Heinrich dem Sechsten", 1600, 1602 und 1608 „Heinrich der Fünfte", 1600 und 1611 „Titus Andronikus" und 1599 und 1609 „Romeo und Julia" anonym erschienen? Bei einem einzigen Drama nur ist nachweisbar, daß bei ihm Shakespeare zu Unrecht als Autor genannt ist; doch geschah dies hier — wie wir noch sehen werden — nicht aus spekulativen Gründen des Verlegers, sondern — was wohl zu beachten ist — aus tendenziösen Absichten gekränkter Puritaner. Ebenso gut nun, wie bei diesem Stücke, dem „Sir John Oldcastle", unser Dichter den Buchhändler gezwungen hat, das Titelblatt mit der falschen Verfasserangabe zu kassieren, ebenso gut würde er dies auch bei den anderen Schauspielen, die unter seinem Namen veröffentlicht worden sind, getan und gekonnt haben, wenn sie nicht von ihm herrührten.

Hier könnte man mir vielleicht noch vorhalten, daß die Gedichte „Die Klage einer Liebenden" (A Lover's Complaint), „Der Phönix und die Turteltaube" (The Phoenix and the Turtle) und „Der verliebte Pilger" (The Passionate Pilgrim) unzweifelhaft die Tatsache der Buchhändlerspekulation mit Shakespeares Namen beweisen; denn diese Gedichte seien nur von den Verlegern Shakespeare zugeschrieben worden, aber nicht von letzterem verfaßt. Dieser Ansicht ist zu entgegnen:

„Die Klage einer Liebenden" — ein Gedicht, in welchem ein Mädchen einem ehrwürdigen Greise klagt, daß es von einem herrlichen jungen Ritter verführt und dann verlassen worden sei, sich jedoch trotz der Reue über den früheren Genuß in Erinnerung an die Schönheit des treulosen Geliebten eingesteht, daß es einer zweiten Versuchung wiederum unterliegen würde — erschien 1609 als Anhang der ersten Sonettenausgabe. Sie

wird oft Shakespeare abgesprochen. Man behauptet, daß Thomas Thorpe, der Verleger der Sonette, unserm Dichter „Die Klage einer Liebenden“ nur aus spekulativen Gründen beigelegt habe. Ein Beweis für diese Ansicht ist jedoch nie gebracht worden und kann auch niemals gebracht werden. Übrigens sehe ich nicht ein, was Thorpe dadurch gewonnen haben würde, daß er den unzweifelhaft echten Sonetten fälschlicherweise noch ein fremdes Gedicht als ein Shakespearesches angehängt hätte. Ich bin daher überzeugt, daß „A Lover's Complaint“ Shakespeare geschrieben hat. Dieser hat auch niemals gegen die Thorpesche Autorangabe protestiert, und die Ähnlichkeit des treulosen Jünglings, welchen das verlassene Mädchen in der zwölften bis zwanzigsten Strophe schildert, mit dem in den Sonetten besungenen schönen Freunde des Dichters spricht auch für die Shakespearesche Verfasserschaft der „Klage einer Liebenden.“ Diese wird daher jetzt von vorurteilslosen Forschern auch unzweifelhaft als Shakespeares Eigentum anerkannt, und nur solche, die nicht zugeben wollen, daß der große Brite auch einmal etwas minder Wertvolles geschaffen hat, klammern sich noch an die alte falsche Ansicht, daß Thorpe unserem Dichter die „Klage“ betrügerischerweise untergeschoben habe.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gedicht „Der Phönix und die Turteltaube“. Dasselbe befindet sich im Anhange einer 1601 von Edward Blount unter folgendem Titel verlegten Sammlung Robert Chesters:

„Love's Martyr, or Rosalin's Complaint, allegorically shadowing the Truth of Love in the constant fate of the Phoenix and Turtle. A poem, enterlaced with much varietie and raritie; now first translated out of the venerable Italian Torquato Caeliano, by Robert Chester. With the true legend of famous King Arthur, the last of the nine worthies; being the first Essay of a new British poet: collected out of authenticall records. To these are added

some new compositions of several modern writers; whose names are subscribed to their severall workes; upon the first subject; viz. the Phoenix and Turtle."

Die hier enthaltenen Gedichte sind höchst unklar, ebenso die new compositions des Anhanges, zu dem Shakespeare, Marston, Chapman, Ben Jonson und ein Ignoto beigesteuert haben, und dem noch folgender besonderer Titel vorgedruckt ist:

„Hereafter follow diverse poetical essaies on the former subject; viz. the Turtle and Phoenix. Done by the best and chiefest of our modern writers, with their names subscribed to their particular workes. Never before extant. And now first consecrated by them all generally to the love and merit of the truly noble Knigth, Sir John Salisburie."

Der Beitrag Shakespeares besteht aus dreizehn vierzeiligen trochäischen Strophen, welchen noch fünf trochäische Terzinen folgen, deren drei Verse jedesmal mit demselben Reim endigen. Er beschreibt in dunklen Worten das Begräbnis des Phönix und der Turteltaube, die einander in reiner Liebe zugetan waren. Das Gedicht ist wahrscheinlich eine Allegorie. Es ist aber nicht zu entscheiden, worauf die rätselhaften Strophen anspielen, ob auf den Tod hervorragender Mitglieder der damaligen Gesellschaft oder auf politische, theologische oder philosophische Streitfragen. „Der Phönix und die Turteltaube" hat zwar keinen künstlerischen Wert und ist sicherlich nur ein Shakespeare für Chesters Sammlung abgenötigtes Gelegenheitsgedicht; aber es gibt weder innere, noch äußere Gründe, die uns berechtigen, dasselbe Shakespeare abzusprechen.

Nicht so einfach wie bei der „Klage einer Liebenden" und dem „Phönix und der Turteltaube" liegt die Sache bei der Gedichtsammlung „Der verliebte Pilger". Diese erschien im Jahre 1599 unter dem Titel:

„The Passionate Pilgrime. By W. Shakespeare. At London. Printed for W. Iaggard, and are to be sold by W. Leake, at the Greyhound in Paulus Churchyard. 1599.“

Sie enthält im ganzen zwanzig Gedichte. Von diesen sind fünf von allen Shakespeare-Forschern als echt anerkannt: zwei Sonette, die wir auch in der Sonettenausgabe vom Jahre 1609 finden, und drei Gedichte, die dem bereits 1598 veröffentlichten Lustspiele „Love's Labour's Lost“ entnommen sind. Ferner sind in „The Passionate Pilgrim“ vier Sonette abgedruckt, welche Venus und Adonis zum Gegenstande haben und lebhaft an Shakespeares erotisches Epos erinnern. Ich kann daher Malone nur beipflichten, wenn er meint, daß diese Sonette Versuche des Dichters gewesen sind, als er zuerst die Idee faßte, das Gedicht „Venus und Adonis“ zu schreiben, und ehe er noch den eigentlichen Plan desselben entworfen hatte. Das eine dieser vier Sonette: „Sweet Cytherea, sitting by a brook, with young Adonis“, steht zwar auch in Bartholomäus Griffins 1596 erschienenen Gedichten „Fidessa“; allein ich glaube, daß es trotzdem Shakespeares Eigentum ist und in Griffins Sammlung auf dem Wege der Zirkulation unrechtmäßigerweise geraten ist. Gegen die Shakespearesche Autorschaft der drei anderen Venus-und-Adonis-Sonette, wie auch weiterer sieben Gedichte aus dem „Passionate Pilgrim“ läßt sich überhaupt nichts vorbringen, und wir müssen diese zehn daher auch als echte anerkennen. Von den nun noch übrigen vier Gedichten des „Verliebten Pilgers“ befinden sich zwar zwei in Richard Barnfields 1598 erschienenem „Encomium of Lady Pecunia“, eins in Thomas Weelkes 1597 veröffentlichten „Madrigalen“ und das vierte zum Teil in Marlowes Gedichten, zum Teil in denjenigen Sir Walter Raleighs; jedoch bin ich trotzdem der Meinung, daß auch diese vier Gedichte Shakespeares Eigentum sind — die

beiden bei Barnfield abgedruckten hat schon Collier für Shakespearesche erklärt[1]) — und in die Sammlungen der anderen Autoren fälschlicherweise gekommen sind.

Für meine Ansicht, daß alle zwanzig Gedichte des „Passionate Pilgrim" aus der Feder Shakespeares stammen, spricht, daß dieser niemals gegen deren Veröffentlichung unter seinem Namen protestiert hat. Daß er dies getan hätte, wenn auch nur ein Teil jener Gedichte nicht von ihm verfaßt wäre, das beweist uns die 1612 erschienene dritte Ausgabe des „Verliebten Pilgers". Diese ist nämlich um zwei Liebesbriefe von Paris an Helena und von Helena an Paris vermehrt, welche der „Troia Britannica" des Thomas Heywood entnommen sind, und diese unrechtmäßige Veröffentlichung fremder Erzeugnisse unter seinem Namen hat denn auch unsern Dichter sofort höchst aufgebracht. Wir wissen dies aus einer Epistel Heywoods an seinen Verleger Nicholas Okes, welche jener seiner noch 1612 gedruckten „Apology for Actors" vorangeschickt hat, und in welcher er die beiden Shakespeare untergeschobenen Gedichte für sich in Anspruch nimmt. Heywood schrieb: „As I must acknowledge my lines not worthy his patronage under whom he hath published them, so the author I know much offended with M. Jaggard, that (altogether unknown to him) presumed to make so bold with his name." Infolge des uns von Heywood überlieferten Protestes Shakespeares war Jaggard auch genötigt, von den später herausgegebenen Exemplaren des „Verliebten Pilgers" Shakespeares Namen zu entfernen. Kann man sich nun wohl überreden, daß unser Dichter nicht sofort im Jahre 1599 bei der ersten Ausgabe des „Passionate Pilgrim" gegen dessen Veröffentlichung unter seinem Namen Widerspruch erhoben haben würde, wenn nicht alle Gedichte dieses Druckes

[1]) Vgl. „Athenaeum", 1856, May 17, und „Notes and Queries", 1856, July 5.

sein geistiges Eigentum wären, und daß er erst nach 13 Jahren, im Jahre 1612, bei der dritten Auflage plötzlich über den Mißbrauch seines Namens empört gewesen wäre? Traut man einem Shakespeare wirklich eine solche Inkonsequenz zu? Einem weiteren Umstande, der für meine Ansicht spricht, werden wir später noch begegnen[1]).

Diese Abschweifung auf Shakespeares Gedichte lehrt uns also, daß auch in dessen Zeitalter kein Buchhändler Englands seinen Veröffentlichungen fälschlicherweise den Namen irgend eines bedeutenden Autors vorsetzen konnte, ohne daß dieser sich hätte dagegen wehren können, und daß dort, wo dies nachweislich — ob irrtümlicher- oder betrügerischerweise sei dahin gestellt — einmal mit dem Namen Shakespeares geschehen ist, dieser auch mit Erfolg dagegen protestiert hat. Unser Dichter stand also keineswegs den Veröffentlichungen unter seinem Namen gleichgültig gegenüber, wie fälschlich in fast allen Shakespeare-Biographien zu lesen ist.

Die Behauptung, daß bei den angezweifelten Dramen Shakespeares dieser nur aus Spekulation der Buchhändler als Verfasser angegeben ist, ist und bleibt also eine frei erfundene Hypothese, die kritiklos der eine Forscher von dem anderen übernimmt, um eine vorgefaßte Meinung zu stützen. Selbst wenn es feststünde, daß zu Shakespeares Zeiten ein Verleger seinen Veröffentlichungen den Namen eines beliebigen Dichters als Lockmittel hätte vordrucken lassen dürfen, ohne daß dieser dagegen hätte Widerspruch erheben können, selbst dann müßte man bei jedem einzelnen apokryphischen Stücke Shakespeares mit historischen Belegen es erst beweisen, daß auch bei ihm lediglich eine Spekulation mit dem Namen des beliebten Autors vorliegt und die Verfasserangabe des Buchhändlers zu Unrecht besteht, ehe man diese verwerfen dürfte. Mit erfundenen Hypothesen kann man ebenso wenig Literaturgeschichte wie

[1]) Auf S. 175.

Weltgeschichte, noch sonst eine Wissenschaft in exakter Weise treiben, höchstens in gewissen Fällen und unter gewissen Voraussetzungen (die aber hier nicht zutreffen) mit solchen Hypothesen, von denen man wie Newton von den seinigen behaupten darf: „Hypotheses non fingo!, sondern ich habe sie deduktiv aus unumstößlich feststehenden, einwandsfrei bewiesenen Tatsachen gewonnen." „An einen an die Wand bloß gemalten Haken läßt sich auch nur wieder ein gemaltes Bild hängen", urteilt Whewell kurz und scharf über basislose Vermutungen in seiner „History of the Inductive Sciences from the Earliest to the Present Times". Leider entscheiden aber die Literarhistoriker oft nur nach Hypothesen, welche aus subjektiven Gefühlen entsprungen sind, die zu willkürlichen und unrichtigen Annahmen verführen. Das ist jedoch eine durchaus falsche Methode. Und gerade bei den apokryphischen Shakespeare-Dramen darf zur Lösung der Frage, welche Stücke sind echt, welche sind unecht, nur eine rein objektive Methode herangezogen werden, die rein historische, wie sie in der Geschichtsschreibung üblich ist. Nur diese ist in diesem Falle wissenschaftlich und exakt. Hier hat man wie ein Richter bei einem Prozeß wegen Kindesunterschiebung zu verfahren, ohne Gefühl, ohne Vorurteil, nur dem Tatsachen-Material Gehör schenkend. Wer aber hat in dem Prozeß der apokryphischen Shakespeare-Dramen so entschieden?

Hermann Friedmann hat in einem Aufsatze[1]) treffende und scharfsinnige Bemerkungen über die wissenschaftliche Methode unseres alexandrinischen Zeitalters gegeben. Dieselben sind dort zwar speziell für die Philosophie niedergeschrieben, gelten jedoch mutatis mutandis für alle Wissenschaften, also auch für die Literaturforschung, sodaß ich nicht umhin kann, sie zur besonderen Beachtung hierher zu setzen:

---

[1]) „Die Mechanik als Philosophie" in der Wochenschrift „Die Zukunft" (1902, Nr. 51; S. 477).

„Kürze in der Darstellung ist eine für deren Anschaulichkeit unerläßliche Bedingung; was über viele Seiten hin ausgesponnen wird, ist nicht ‚übersichtlich'. Freilich setzt die Reduktion der Darstellung . . . Fleiß, Kritik und Gestaltungskraft in nicht gewöhnlichem Maße voraus. Darum wird es wohl immer . . . Darsteller geben, die gleich Lafontaine glauben, es sei nötig, um die ihnen nicht erreichbare Kürze eines Phädrus wettzumachen, d'égayer l'ouvrage durch allerlei Zutaten; solche belustigende Darsteller sollte man eben nicht ernst nehmen. Ein wichtiges Erfordernis für die Reduktion der Darstellung wird aber auch die des Stoffes selbst sein, die wir darum als zweites besonderes Postulat formulieren müssen . . . Es ist nicht zu verkennen, daß die individuelle Konzeption . . . unter dem sich immer höher türmenden Berg menschlicher Errungenschaften fast erstickt. Wer eine wissenschaftliche Arbeit über ein auch noch so enges Thema schreibt und dabei . . . sich mit der Fachliteratur auseinandersetzt, muß schon eine seltene Kraft der wissenschaftlichen Persönlichkeit besitzen, wenn er, an das Ende gelangt, zur Bildung einer eigenen Meinung noch fähig ist; daß es unserer wissenschaftlichen Literatur trotzdem an originellen Gedanken nicht fehlt, kommt meist daher, daß die Autoren sich ihre Ansicht schon gebildet hatten, bevor sie sich dem Einfluß der um sie werbenden Vorgänger aussetzten. . . . Ein Teil der Ergebnisse ist . . . immer . . . aus dem Bestande der Wissenschaft kritisch zu entfernen. Aber statt das Wesentliche unseres geistigen Erbes in der stetig sich ausbildenden Methode zu sehen, in der der künftige Wissenschaftsfortschritt potentia enthalten ist wie die künftige Menschheit in einer kleinen Samenzelle, statt dieses wunderbare Reduktionsverfahren der Natur dankbar zu begreifen, pflegen wir in unmäßiger Verehrung der Tradition eine sonderbare geistige Archäologie, und die blühenden Pflanzstätten der Wissenschaften verwandeln sich uns immer mehr in dumpfe Museen. So kommt es, daß die Forschung

unserer Tage, statt vermöge ihres vervollkommneten Apparates in neuer, ungeahnter Bahn gen Himmel zu fliegen, zurückgeworfen vom Widerstand der Folianten, auf ihren früheren Standort oder sogar unter ihn taumelt. Ein von Hermann Grimm gebilligtes Wort Emersons lautet: „Wir glauben nur an das, was andere vor Zeiten gesehen haben. Warum sollen wir . . . immer nur auf das Überlieferte zurückgehen? . . . Sollen wir immer mit den Händen in dürren Gebeinen wühlen?'"

Aus dem Bestande der Shakespeare-Forschung ist nun die uns überlieferte, von unseren Vorgängern geglaubte angebliche Buchhändlerspekulation mit Shakespeares Namen kritisch zu entfernen. Daß diese eine ganz falsche Hypothese ist, geht auch aus dem Vorwort zur ersten Folioausgabe hervor. Heminge und Condell sagen hier nämlich nur, daß sie jene Stücke, die vorher nach „erschlichenen, durch die Ränke und Diebstähle unredlicher Betrüger verstümmelten und entstellten Abschriften" (surreptitious copies, maimed and deformed by the frauds and stealthes of injurious impostors) veröffentlicht worden seien, jetzt „geheilt und vollkommen an ihren Gliedmaßen" (cur'd and perfect of their limbes) darböten; sie sagen aber nicht, daß diejenigen Stücke, die sie nicht aufgenommen haben, vordem aber schon unter Shakespeares Namen erschienen waren, diesem in betrügerischer Weise lediglich untergeschoben seien. Wäre dies der Fall gewesen, so hätten sie dies auch sicher erwähnt, um so mehr, da sie sich ja gar nicht gescheut haben, zur Anpreisung ihrer Ausgabe sogar Falsches zu behaupten. So sagen sie auf dem Titelblatt: „Mr. William Shakespeares Komödien, Historien und Tragödien. Veröffentlicht gemäß den echten Originalhandschriften" (Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies). Sie haben jedoch keineswegs die authentischen Manuskripte benutzt und bei einem Teile der Dramen sogar einfach die von ihnen geschmähten älteren Quartos

abgedruckt. Deshalb erzählen sie im Vorwort auch wohlweislich nicht — wie gewöhnlich angenommen wird —, daß ihnen Shakespeares Manuskripte[1]) zur Verfügung gestanden hätten, sondern nur, daß der Dichter seine Gedanken mit solcher Leichtigkeit zum Ausdruck gebracht habe, daß sich in seinen Papieren kaum eine ausgestrichene Stelle findet. Auch bieten sie durchaus nicht — wie sie behaupten — diejenigen Texte, die früher angeblich sämtlich nur in unrechtmäßigen Drucken verstümmelt und entstellt vorgelegen hätten, heil und vollständig dar; vielmehr sind in den alten Quartos manche Stücke besser und vollständiger wiedergegeben. So enthalten die früheren Ausgaben von „Titus Andronikus" und „Hamlet", dessen zweite Auflage aus dem Jahre 1604 sicher der Dichter selbst veranstaltet und revidiert hat, ganze Monologe und Szenen, die bei Heminge und Condell fehlen. Bei den Dramen „Sommernachtstraum", „Verlorene Liebesmüh" und „Richard der Zweite" ist der Text der Quartos besser als der der Folio, deren Herausgeber im Vorwort mehr versprochen als im Werke gehalten haben.

Ebenso wenig, wie man einem Vorurteil zuliebe die Autorangaben auf den alten Drucken willkürlich als Buchhändlerspekulation verdächtigen darf, ebenso wenig darf man ohne Beweis die sonstigen historischen Belege als Fälschungen oder Irrtümer hinstellen. Das ist ein Verfahren, das nicht scharf genug getadelt und gebrandmarkt werden kann. Es ist dies ebenso absurd, wie wenn ich auf Grund einer fixen Idee den ganzen Siebenjährigen Krieg für eine Fabel erklären und den auf ihn bezüglichen historischen Zeugnissen jeden Wert absprechen wollte. Wer würde mir glauben? Niemand! Ebenso wenig glaube ich an die gesuchten unbelegbaren Verdächtigungen, die manche Kritiker gegen die historischen Beglaubigungen von

---

[1]) Von diesen war übrigens der größte Teil, wenn nicht alle, beim Brande des Globustheaters am 29. Juni 1613 zugrunde gegangen.

Shakespeares Autorschaft gewisser apokryphischer Dramen vorbringen. Jeder unbefangene Leser wird mir beistimmen.

*   *   *

Die sechs Dramen „Titus Andronikus", „Heinrich der Sechste" in drei Teilen, „Das Wintermärchen" und „Heinrich der Achte" sind — obwohl deren Echtheit ganz oder teilweise angezweifelt worden ist und sogar noch heute von manchem befangenen Forscher angezweifelt wird — in Shakespeares Dramen-Kanon aufgenommen. Sie scheiden daher aus der Reihe der apokryphischen Dramen aus.

Auch auf die altenglischen Stücke „The Tyrant or The Second Maid's Tragedy" (von Massinger), „The Double Falsehood"[1]), „Satiro-Mastix or The Untrussing of the Humorous Poet" (von Thomas Dekker), „A Pleasant Comedy of Wily Beguiled", „The Tragical and Lamentable Murder of Master G. Saunders of London" und „Sir Thomas More", von denen einige Shakespeares Autorschaft behauptet haben, brauchen wir nicht näher einzugehen. Sie sind unserem Dichter erst in späterer Zeit zugeschrieben worden, ohne irgend einen historischen Grund, ganz willkürlich, lediglich auf Grund von schwachen und haltlosen Vermutungen. Es hat deshalb bei ihnen auch niemand ernstlich an Shakespeares Verfasserschaft geglaubt, und heutzutage werden sie allgemein und zwar mit Recht als Shakespeare untergeschoben betrachtet. Bei ihnen spricht alles gegen Shakespeareschen Ursprung, nichts für diesen. „The Tragical and Lamentable Murder of Master G. Saunders of London" ist identisch mit dem Stücke „A Warning for Fair Women", das unter dem 17. November 1599 in den Verlagslisten der Buchhändlerinnung eingetragen und noch im selben Jahre erschienen ist. „Satiro-Mastix" ist 1602 herausgekommen,

[1]) Wegen dieses Stückes siehe S. 166 und 167.

nachdem es am 11. November 1601 zum Druck angemeldet worden war, und „Wily Beguiled“, der in den Verlagsregistern unter dem 12. November 1606, 12. Oktober 1629, 8. März 1635/6 und 23. März 1638/9 eingetragen ist, ist 1606 zum ersten Male veröffentlicht worden.

Auch die drei alten anonymen Stücke „The Taming of a Shrew“, „The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters“ und „The True Tragedie of Richard the third“ sind unserem Dichter ohne jeden historischen Grund zugeschrieben worden, so daß sie heutzutage schwerlich einen Verteidiger ihrer Shakespeareschen Autorschaft noch finden werden, und wir sie nur kurz zu berühren brauchen.

Der alte „Richard der Dritte“, der unter dem 19. Juni 1594 in den Verlagsregistern eingetragen ist, erschien 1594 unter dem Titel: „The True Tragedie of Richard the third: Wherein is showne the death of Edward the fourth, with the smothering of the two yoong Princes in the Tower: With a lamentable ende of Shores wife, an example for all wicked women. And lastly, the coniunction and ioyning of the two noble Houses, Lancaster and Yorke. As it was playd by the Queenes Maiesties Players. London Printed by Thomas Creede, and are to be sold by William Barley . . . 1594.“ Das Stück besitzt nicht eine Übereinstimmung mit Shakespeares Tragödie und weist auch nichts auf, wodurch man an den großen Dichter erinnert werden könnte.

Der alte „König Leir“ war am 8. Mai 1605 als „The Tragecall historie of kinge Leir and his Three Daughters“ in die Verlagslisten eingetragen worden, erschien aber — und zwar noch im selben Jahre — unter dem Titel: „The True Chronicle History Of King Leir, And His Three Daughters, Gonorill, Ragan and Cordella. As it hath bene divers and sundry times lately acted. London, Printed by Simon

Stafford for John Wright, and are to bee sold at his shop at Christes church dore, next Newgate-market, 1605". Das Stück ist auch keineswegs tragisch, wie der Eintrag besagt, sondern endet glücklich, da Leir und Cordella am Leben bleiben, und auch Gonorill und Ragan, sowie deren Gatten nicht sterben, sondern nur vertrieben werden. Es besitzt nicht eine Zeile, die auf Shakespeares Autorschaft hinweisen könnte, und ist von unserem Dichter nur ganz unbedeutend als Vorlage benutzt worden. Trotzdem schrieb es Ludwig Tieck Shakespeare zu und übersetzte es als „Das alte Schauspiel vom König Lear und seinen Töchtern, nach der Chronik verfaßt von W. Shakespeare"[1]). Die Einträge im Verlagsregister vom 14. Mai 1594, 29. Juni 1624 und 22. April 1640 beziehen sich nicht auf das alte Drama vom König Leir, wie gewöhnlich angenommen wird, sondern auf eine jetzt verlorene Prosabearbeitung des Stoffes.

Das dritte der drei alten Stücke, „The Taming of a Shrew", ist von der Buchhändlerinnung am 2. Mai 1594, am 22. Januar 1606/7 und am 19. November 1607 registriert worden und erschien zum ersten Male 1594 unter dem Titel: „A Pleasant Conceited Historie, called The Taming of a Shrew. As it was sundry times acted by the Right honorable the Earle of Pembrook his seruants. Printed at London by Peter Short and are to be sold by Cutbert Burbie, at his shop at the Royall Exchange. 1594." Weitere Auflagen des Lustspiels sind noch aus den Jahren 1596 und 1607 vorhanden. Shakespeare hat nun dieses Stück sehr stark benutzt; es stimmt im Szenengange mit seinem Drama fast vollständig überein, so daß man wie Pope annehmen möchte, daß es eine Jugendarbeit Shakespeares ist. Auch in der Sprache erinnert

[1]) Im zweiten Bande seiner Sammlung: „Altenglisches Theater oder Supplemente zum Shakespeare" (2 Bde., Berlin 1811); vergleiche hier auch Band II, Vorrede, S. X—XIV.

es oft unbestreitbar an dessen Ausdrucksweise, und Frederick Gard Fleay, welcher meint, daß das alte Stück wahrscheinlich von Marlowe und Shakespeare 1589 verfaßt worden sei, sagt, daß letzterer in dem alten Drama sicher viel, wenn nicht alle Prosa geschrieben habe[1]). Allein trotz alledem kann ich „The Taming of a Shrew“ nicht für ein Werk Shakespeares halten, da jede historische Beurkundung hierfür fehlt, und innere Gründe nicht stichhaltig sind.

Außer den genannten Stücken gibt es noch mehrere, die gelegentlich von dem einen oder anderen Beurteiler ganz oder zum Teil Shakespeare zugeschrieben werden. Der eine will in diesem Drama, der andere in jenem Spuren der Shakespeareschen Hand entdeckt haben. Alle solche Behauptungen sind aber, obwohl zu ihrem Beweise alle Werkzeuge aus der philologischen Rüstkammer herbeigeholt werden, nicht ernst zu nehmen, da ja jede äußere Beglaubigung fehlt, und wir dürfen sie daher mit gutem Gewissen ignorieren.

Diejenigen englischen Dramen nun, welche alte Überlieferungen oder historische Beurkundungen als Shakespearesche bezeichnen, die meisten Beurteiler jedoch als solche nicht anerkennen, und über welche der Streit noch bei dem zuständigen Gerichtshofe der Kritik schwebt, sind folgende:

1. Die Anklage des Paris,
2. Arden von Feversham,
3. Georg Greene, der Flurschütz von Wakefield,
4. Sir John Oldcastle,
5. Die Puritanerin oder die Witwe von der Watlingstraße,
6. Der lustige Teufel von Edmonton,
7. Die schöne Emma,
8. Mucedorus,

[1]) „Shakespeare Manual“ (London 1878), S. 42.

9. König Eduard der Dritte,
10. Der erste Teil des Streites zwischen den beiden berühmten Häusern York und Lancaster,
11. Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York,
12. Perikles, Fürst von Tyrus,
13. Lokrin,
14. Thomas Lord Cromwell,
15. Der Londoner Verschwender,
16. Ein Trauerspiel in Yorkshire,
17. 18. Die beiden Teile des älteren König Johann,
19. Die Geburt des Merlin,
20. Die beiden edlen Vettern.

Es ist also eine stattliche Reihe von zwanzig Dramen. Untersuchen wir nun auf Grund der äußeren, historischen Beurkundungen, die wir über diese geheimnisvollen apokryphischen Stücke besitzen, welche von ihnen als echt Shakespearesche anzuerkennen und welche als untergeschobene zu verwerfen sind.

☙

1. Die Anklage des Paris.

„The Arraignment of Paris", ein Hofschauspiel nach Ovid[1]) in Lillys Stil, ist 1584 als ein Schäferspiel (dramatic pastoral) ohne Angabe des Autors gedruckt worden. Das Stück, das von den „Kindern der Kapelle" im selben Jahre am Hofe vor der Königin aufgeführt worden war und nach dem Beispiel der älteren Dramen noch meist gereimt ist, ist arm an Handlung, aber reich an galanten Redensarten und offenbar nur in der Absicht geschrieben, der „jungfräulichen" Königin zu schmeicheln, was damals ganz üblich war und von Elisabeth gern gesehen wurde. Juno und Pallas beklagen sich gegen Ende des Stückes im Olymp bei Jupiter, daß der trojanische Schäfer Paris der Venus den Apfel der Eris zuerkannt hat, und zuletzt wird dieser Schönheitspreis für Elisabeth, die Nymphe Eliza, als die Würdigste bestimmt: für sie, die die Vorzüge der Juno, Pallas und Venus in einer Person vereinigt. Man sieht, daß das Stück weiter nichts ist als eine ganz ekelhafte Beweihräucherung der Königin.

Nach einem ausdrücklichen Zeugnisse von George Peeles Freunde Thomas Nash in dessen „Epistle to the Gentlemen Students of both Universities", welche Robert Greenes „Arcadia" als Vorrede vorangesetzt war, ist „die Anklage des Paris" ein Werk Peeles, dessen älteste Dichtung sie wahr-

[1]) „Heroides", XVI, 53.

scheinlich ist. Nash schreibt: „Whose (d. h. Peele's) first encrease, the Arraignement of Paris might pleade to your opinions his pregnant dexteritie of wit and manifold varietie of invention, wherein (me judice) he goeth a step beyond all that write". Aus welchem Grunde jedoch gegenüber einer solchen bestimmten und vollwichtigen historischen Angabe des Verfassers die Buchhändler Kirkman und Winstanley sie im Jahre 1660 Shakespeare zuschrieben, ist unersichtlich — um so mehr, als auch die innere Beschaffenheit des Dramas nicht die geringste Ähnlichkeit mit irgend einem anerkannten Werke unseres Dichters aufweist.

2. Arden von Feversham.

„Arden von Feversham“, eines der besseren altenglischen Dramen — obgleich ich es namentlich wegen der platten Gemeinheit der Verbrecher nicht so hoch schätze, um mit Vincke[1]) zu fragen: „Welcher bekannte Dichter konnte es schreiben, wenn Shakespeare nicht der Autor war?“ —, ist für Edward White unter dem 3. April 1592 in den Verlagsregistern der Londoner Buchhändlerinnung eingetragen und erschien bereits im selben Jahre unter dem Titel:

„The lamentable and true Tragedie of M. Arden, of Feversham, in Kent, who was most wickedlye murdered, by the means of his disloyall and wanton Wyfe, who for the Loue she bare to one Mosbie, hyred two desperat Ruffians, Blackwill and Shagbag, to kill him. Wherein is shewed, The great Malice and Dissimulation of a wicked Woman, the unsatiable Desire of filthie Lust, and the shamefull End of all Murderers.“

Sowohl diese Ausgabe, wie auch die beiden späteren aus den Jahren 1599 und 1632 nennen keinen Verfasser, und für eine Shakespearesche Autorschaft ist gar kein äußeres Zeugnis vorhanden. Dennoch schrieb 1770 der Feversshamer Buchhändler Edward Jacob in der schwachen Vorrede zu einem

---

[1]) „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“, Achter Band (1873), S. 373.

von ihm veranstalteten Neudrucke das Stück Shakespeare zu, lediglich auf Grund weniger nichtsbeweisender Parallelstellen. Solche finden sich aber häufig bei zeitgenössischen Schriftstellern. Sie sind der Ausfluß gleicher Ansichten und im Volksmunde laufender Redewendungen, entsprungen aus dem selben Zeitgeist, und daher kein Beleg, daß Shakespeare der Dichter des „Arden von Feversham" sei; denn nur äußere Zeugnisse, authentische Beurkundungen, darf eine einwandfreie Kritik anerkennen. Daß der Buchhändler Jacob falsch geraten hat, dafür spricht ein Umstand, auf den zuerst Eduard Engel hingewiesen hat[1]). In dem Stücke heißt nämlich der eine der gedungenen Mörder Shagbag (=Shakebag). Wird nun ein Dichter namens Shakespeare[2]) einem gemeinen Verbrecher einen solchen dem seinigen so ähnlichen Namen beilegen?

Das Drama, welches in den Verlagsregistern unter dem 29. Juni 1624 noch ein zweites Mal erscheint, ist also ebenfalls nur als ein Shakespeare untergeschobenes zu betrachten. In einem 1656 erschienenen Kataloge von Edward Archer ist Rich. Bernard als der Dichter des „Arden von Feversham" verzeichnet.

---

[1]) A. a. O., S. 35.

[2]) In des Dichters Ehe-Lizenz und in der kirchlichen Eintragung der Trauung seiner Tochter Susanna mit Dr. John Hall ist der Name sogar Shagspere geschrieben.

3. Georg Greene, der Flurschütz von Wakefield.

Das altenglische Stück „Georg Greene, der Flurschütz von Wakefield" erschien zum ersten Male 1599 in London als Quarto unter dem Titel:

„A pleasant conceyted Comedie of George a Greene, the Pinner of Wakefield. As it was sundrie times acted by the servants of the Righ honorable the Earle of Sussex. Imprinted at London by Simon Stafford, for Cuthbert Barby: and are to be sold at his shop neere the Royal Exchange. 1599."

Das Lustspiel stammt jedoch aus einer früheren Zeit als der Druck; denn in dem Tagebuche des Theaterspekulanten Philipp Henslowe[1]) wird es bereits unter dem 28. Dezember 1593 als „George a Greene" und unter dem 8. Januar 1583/4 als „The Pinner of Wakefield" erwähnt, und schon unter dem 1. April 1595 ist es in den Verlagsregistern eingetragen, wo wir ihm ferner noch unter dem 16. Oktober 1609, 2. März 1617/8, 23. Februar 1625/6 und 4. März 1638/9 begegnen.

Im Jahre 1811 schrieb Ludwig Tieck von dem Stücke[2]): „Es ist eine Tradition, daß der ‚Flurschütz von Wakefield'

---

[1]) Henslowe hatte Anteil an der „Rose" und der „Hoffnung" und stand auch noch mit anderen Bühnen in geschäftlicher Beziehung. Diesem Umstande verdanken wir sein für die altenglische Theatergeschichte wichtiges Tagebuch, das uns ein glücklicher Zufall erhalten hat.

[2]) „Altenglisches Theater", Band I, Vorrede, S. XIX.

ebenfalls ein Schauspiel Shakespeares sei. Ich muß gestehen, für mich hat jede Sage wenigstens mehr Gewicht als die beschränkte Kritik der Engländer, die von ganz falschen Vordersätzen ausgeht und natürlich von dergleichen keine Notiz nimmt. . . . Es scheint mir ein Muster einer Volkskomödie; diese heitere Fröhlichkeit, welche niemals über sich selbst hinausschweift, sondern in den Schranken einer Nüchternheit bleibt, die uns wohl tut, dieser belustigende Clown, der erfreuliche Charakter der Hauptperson, dessen Amtseifer und Heldenmut mit wenigen sanften Zügen so anmutig geschildert ist, der Geist, der das Ganze umspielt: alles ist so, daß Shakespeare sich dessen auf keine Weise zu schämen hätte, wenn wir gleich kein anderes Stück von ihm aufzeigen können, daß auf ähnliche Art gearbeitet ist.“ Allein im Jahre 1823 korrigierte er seine Ansicht, daß das Lustspiel von Shakespeare stammen könne, und schrieb[1]): „Dem aufmerksamen Leser wird es nicht entgehen, welche mehr als oberflächliche Ähnlichkeit der ‚Pater Baco‘[2]) mit dem ‚Flurschützen von Wakefield, Georg Greene‘ hat. Die Anordnung, die Laune, die Sprache, die Art die mythologischen Bilder einzuführen, die Liebeserklärungen, die Schilderungen, alles kommt überein und im Original noch auffallender, als es der Übersetzer hat wiedergeben können. Ich bin jetzt, nachdem ich noch mehr als damals von den Schriftstellern dieser ältern Zeit gelesen habe, überzeugt, daß jenes vortreffliche kleine Lustspiel ebenfalls von Robert Greene ist.“ Diesmal hatte sich Tieck nicht geirrt, sondern mit feinem Verständnis das Richtige herausgefühlt. Das Stück ist in der Tat von Greene. Es ist nämlich ein altes Exemplar der ersten Ausgabe aufgefunden

---

[1]) „Shakespeares Vorschule (Leipzig 1823 und 29), Band 1, Vorrede, S. XX.

[2]) „The honorable History of Friar Bacon and Friar Bongay“, übersetzt von Tieck in „Shakespeares Vorschule“, ist eins der besten Werke Robert Greenes.

worden, auf dessen Titelblatt ein handschriftlicher, von dem Schauspieler Juby beglaubigter Zusatz ihn ausdrücklich als Verfasser nennt. Zu den inneren Gründen, die noch nichts sagen wollen, tritt somit auch eine historische Beurkundung der Greeneschen Autorschaft.

„Der Flurschütz von Wakefield" ist Greenes bestes Werk und etwa 1589 entstanden. Die Helden des Stückes sind George Greene und Robin Hood, Gestalten, die damals Lieblingsfiguren des Volkes waren, und deren Geschicke jedermann kannte. Es war drum auch eines der volkstümlichsten Dramen der Elisabethanischen Bühne. Der kluge, tapfere Flurschütz nimmt rebellische Große gefangen, prügelt sogar den edlen Robin Hood tüchtig durch und wird durch den Besuch seines Königs geehrt, das war eine Handlung so recht nach dem Geschmacke des Publikums, das sich daher auch nie an dem hübschen, schlichten Stücke satt sehen konnte. Nach J. L. Klein[1]) fußt dieses auf einem älteren, obgleich erst 1632 gedruckten Drama, das den Titel führt: „The Pinder of Wakefield, being the History of George a Greene, the lusty Pinder of the north, briefly shewing his manhood, and his brave merriment amongst his boon companions; full of pretty histories, songs, catches, jests, and riddles."

[1]) „Geschichte des englischen Dramas" (2 Bände = Band 12 u. 13 seiner „Geschichte des Dramas", Leipzig 1876), Bd. II, S. 477.

4. Sir John Oldcastle.

„Sir John Oldcastle" erschien zuerst im Jahre 1600 unter dem Titel:

„The first part of the true and honorable history of the Life of Sir John Old-castle, the good Lord-Cobham. As it hath bene lately acted by the Right honorable the Earle of Notingham Lord High Admirall of England, his Seruants. Written by William Shakespeare. London printed for T. P. [d. h. Thomas Pavier] 1600."

Das Stück war am 11. August desselben Jahres für den Buchhändler Pavier ohne Verfasserangabe zusammen mit einem zweiten, aber nicht erschienenen Teile in die Londoner Verlagslisten eingetragen worden, wo es außerdem noch unter dem 4. August 1626 und 8. November 1630 registriert ist.

Nach den Angaben der ersten Quartausgabe soll das Drama von Shakespeare herrühren, und Tieck nahm es daher auch als drittes Stück in seine „Vier Schauspiele von Shakespeare"[1]) auf. Dagegen werden in Henslowes Tagebuche an mehreren Stellen vom Oktober, November und Dezember 1599 ausdrücklich Munday, Drayton, Wilson und Hathaway als die Verfasser des „Sir John Oldcastle" genannt. Hier ist nämlich am 16. Oktober 1599 eingetragen: „Receved by me, Thomas Downton, of phillip Henslow, to pay

[1]) Stuttgart und Tübingen 1836.

Mr. Monday, Mr. Drayton, and Mr. Wilson and Hathway, for the first parte of the lyfe of Sr Jhon Ouldcasstell, and in earnest of the second parte, for the use of the compayny, ten pownd, I say receved . . . . 10li.“ Ferner lautet eine zwischen dem 1. und 8. November desselben Jahres niedergeschriebene Notiz: „Receved of Mr. Hinchloe, for Mr. Mundaye and the Reste of the poets, at the playnge of Sr John Oldcastell, the ferste time. As a gefte . xs.“ Und zwischen dem 19. und 26. Dezember desselben Jahres finden wir noch folgenden Eintrag: „Receved of Mr. Henchlow, for the use of the company, to pay Mr. Drayton for the second parte of S Jhon Ouldcasell, foure pownd: I say receved . . . . iiijli.“

Es liegen uns bei diesem Stücke also zwei verschiedene, einander schroff widersprechende Verfasserangaben vor. Wessen Zeugnis hat nun mehr Anspruch auf Glaubwürdigkeit, das des Buchhändlers Pavier oder das Henslowes? Henslowes Notizen in seinem Diary haben sich bis jetzt stets als zuverlässig erwiesen; schon aus diesem Grunde schenke ich Henslowe vollen Glauben. Überdies sprechen für die Richtigkeit von dessen Angabe die beiden Tatsachen, daß das Stück — wie auf dem Titelblatte vermerkt ist — nicht von Shakespeares Truppe, sondern von den Schauspielern des Lord-Admirals aufgeführt worden ist, und daß der Buchhändler später auf dem Titelblatte Shakespeares Namen weglassen mußte; denn eine zweite noch im Jahre 1600 erschienene neue Auflage führt den Titel: „The first part Of the true and honorable historie, of the life of Sir John Old-castle, the good Lord Cobham. As it hath been lately acted by the right honorable the Earle of Notingham Lord high Admirall of England his seruants. London Printed by V. S. for Thomas Pauier, and are to be solde at his Shop at the Signe of the Catte and Parrots neere the Exchange. 1600.“ Das

Drama ist also aus den angeführten historischen Gründen unbedingt als ein unserm Dichter nur untergeschobenes und als eine Kompaniearbeit von Munday, Drayton, Wilson und Hathaway zu betrachten.

Daß den „Sir John Oldcastle" nicht unser Dichter geschrieben haben kann, das folgt auch noch aus zwei anderen Umständen, die sich zwar aus der Betrachtung des Stückes selbst ergeben, jedoch wegen ihrer besonderen Natur keine subjektiven Belege sind, sondern objektive, also untrügliche. Zur Herausschälung dieser beiden Faktoren bin ich genötigt, hier einiges auf die großartige Figur des Falstaff Bezügliches vorzubringen.

Wenn wir dem Ursprung der Falstaff-Gestalt nachspüren, so sehen wir hinter der „Tonne Sekt" eine historische Persönlichkeit stehen, eine Persönlichkeit, die durchaus keine komische ist, sondern eine tragische, umlodert von mittelalterlichem Ketzerfeuer. Falstaff führte anfänglich im Manuskripte Shakespeares und auch noch während der ersten Aufführungen „Heinrichs des Vierten" den Namen Sir John Oldcastle. Einen Beleg hierfür enthält die Quartausgabe des zweiten Teiles dieses Stückes vom Jahre 1600; denn hier ist vor einer Rede Falstaffs aus Versehen noch das Wörtchen Old, die Abkürzung für Oldcastle, stehen geblieben. Wir finden von der alten Namengebung sogar im jetzigen Texte des Doppeldramas noch Spuren, so gleich in der ersten Falstaff-Szene, wo Heinz seinen dicken Gefährten mit „My old lad of the castle" (Mein alter Kamerad vom Schloß) anredet [1]). Ferner soll der feiste Bursch, wie uns der Friedensrichter Schal im zweiten Teile und zwar in der zweiten Szene des dritten Aufzuges verrät, in seiner Jugend ein Page von Thomas Mowbray, dem Herzoge von Norfolk, gewesen sein, was vom geschichtlichen Oldcastle in der

[1]) Diese Spur hat Schlegel durch die Übersetzung „Eisenfresser" verwischt.

Tat nachgewiesen worden ist. Dieser war ein kühner Ritter und ein eifriger Verteidiger der Wiklifiten, welche den Lancasters wegen ihrer Parteinahme für den entthronten Richard verhaßt waren, und soll auch ein Jugendfreund des Prinzen Heinz gewesen sein. Als dieser 1413 als Heinrich der Fünfte König von England geworden war, bedurfte er wie alle Herrscher aus dem Hause Lancaster der römischen Kirche als Stütze seines usurpierten Thrones und übergab deshalb Oldcastle einem Kirchengericht, das diesen als Ketzer und Hochverräter am Weihnachtsmorgen des Jahres 1417 auf einem Felde in der Nähe Londons über schwacher Glut langsam rösten ließ.

Aus den Wiklifiten, die man als Lollarden[1]) brandmarkte, waren zunächst die volkstümlichen Reformatoren Englands und später, als ihre auf die Königin Elisabeth und die Hochkirche gesetzten Hoffnungen sich als trüglich erwiesen hatten, die Puritaner hervorgegangen. Diese zollten nun dem Ritter Sir John Oldcastle wegen seines Märtyrertodes um die protestantische Sache die höchste Verehrung. Die Theaterdichter und Schauspieler vor Shakespeare jedoch, die wegen mancherlei Schädigung ihres Standes und Erwerbes durch die Puritaner diese Sekte besonders haßten, gossen über deren Heiligen Oldcastle die ganze Schale ihres scharfen Spottes. Ein anonymer Dramatiker zeichnete ihn deshalb in seiner von 1589 bis 1595 sehr beliebten patriotischen Historie „Die berühmten Siege Heinrichs des Fünften" (The famous Victories of Henry the Fifth, containing the honourable Battle of Agincourt) als einen prahlerischen Soldaten, wie er in den älteren englischen Stücken nach dem Vorbilde des Plautinischen miles gloriosus häufig vorkommt. In diesem Schauspiele, das nicht allein die Ereignisse unter Heinrich dem Fünften, sondern in den Hauptzügen auch diejenigen behandelt, welche den Inhalt der beiden Teile

[1]) Dieser Spottname ist von dem holländischen Worte lollen (leise singen) abgeleitet worden.

von Shakespeares „Heinrich dem Vierten" bilden, mußte jetzt der puritanische Märtyrer John Oldcastle Lord Cobham des liederlichen Prinzen Heinz alten feigen, bramarbasierenden Spießgesellen spielen, der zwar im Munde fromme Reden führt, im Herzen aber immer nur auf Raub und Genuß bedacht ist[1]).

Shakespeare, welcher als der Schöpfer des Malvolio den Puritanern sicher auch nicht hold war, folgte nun dem Beispiele seines dramatischen Vorgängers, dessen überaus rohem und ordinärem Stücke er auch sonst noch einzelne Züge entnommen hat, und nannte den berühmten Gefährten des Kronprinzen in „Heinrich dem Vierten" Sir John Oldcastle. Erst später hat er ihn auf Reklamation der Puritaner und des Henry Lord Cobham, eines Nachkommen des Märtyrers, im Anklang an den im ersten Teil „Heinrichs des Sechsten" auftretenden Feigling Sir John Fastolfe in Sir John Falstaff umgetauft, wie es heißt, sogar auf obrigkeitlichen Befehl. Auf diese Angelegenheit nimmt er auch im Epiloge zum zweiten Teile „Heinrichs des Vierten" Bezug. Hier verspricht er nämlich, in dem folgenden Stück „Heinrich der Fünfte" die Geschichte mit Sir John fortzusetzen, der in diesem Drama an einem Schweiße sterben werde, wenn er nicht etwa bis dahin schon durch den Unwillen des Publikums getötet sei, welchen der Dichter durch den ursprünglichen Namen des dicken Ritters in manchen Gemütern heraufbeschworen hatte; und sich gegen seine Ankläger verwahrend, fügte Shakespeare noch hinzu: „Was Oldcastle betrifft, der starb als Märtyrer, und dieser hat mit jenem Manne nichts zu schaffen." (For Oldcastle died a martyr, and this is not the man.) Leider hat aber die öffentliche üble Meinung den alten feisten Gesellen getötet, und unser Dichter hat aus Ärger über die ihm erwachsenen

---

[1]) Vergleiche Alois Brandl, „Shakespeare" (= Band 8 der Biographien-Sammlung „Geisteshelden", Berlin 1894), S. 102 und 103.

Unannehmlichkeiten ihn in „Heinrich dem Fünften“ nicht wieder auf die Bühne gebracht, sondern uns hier nur von dem unterdessen erfolgten tragikomischen Hinscheiden des alten Sünders berichtet.

Kehren wir jetzt zu dem Drama „Sir John Oldcastle“ zurück, und ziehen wir nun aus dem, was ich soeben ausgeführt habe, und aus dem Prologe des apokryphischen Stückes unsere Schlüsse. Dieser lautet:

„Der unbestimmte Titel dieses Stücks
Könnt' einen Irrtum leicht in euch erregen
Und euch in eures Sinnes Ruhe stören.
Den Zweifel aufzuheben melden wir:
Kein fetter Schwelger ist's, den wir euch zeigen,
Kein alter Vormund jugendlicher Sünde,
Nein, einer, dessen Wert all' überglänzte,
Ein Märtyrer und tugendhafter Pair.
Wir werden schildern, wie er seinem König
Und Vaterland stets treu ergeben blieb,
Und suchen so an euch den Zoll der Liebe,
Den eure Gunst verdient, hier zu entrichten.
Beschützet, Freunde, denn geneigt das Wahre,
Das falsch entstellte Dichtung früh'rer Jahre.“
(The doubfull Title (Gentlemen) prefixt
Upon the Argument we have in hand,
May breed suspence, and wrongfully disturb
The peacefull quiet of your setled thoughts:
To stop which scruple, let this brief suffice.
It is no pamper'd Glutton we present,
Nor aged Counsellor to youthfull sin;
But one, whose vertue shone above the rest,
A valiant Martyr, and a vertuous Peer,
In whose true faith and loyality exprest
Unto his Soveraigne, and his Countries weal:
We strive to pay that tribute of our love
Your favours merit: Let fair truth be grac'd,
Since forg'd invention former time defac'd.)

Aus diesem Prologe — wie auch aus mehreren Stellen des Dramas selbst — folgt, daß „Sir John Oldcastle“ erst

nach Erscheinen von Shakespeares „Heinrich dem Vierten" entstanden ist; denn die Verfasser kündigen an, daß durch den Titel des Stückes leicht der irrige Gedanke erweckt werden könne, daß ein fetter Schlemmer auf die Bühne tritt, nämlich der Schlemmer aus Shakespeares „Heinrich dem Vierten" wieder, der ja bis dahin auch Oldcastle geheißen hatte. Dieser Irrtum, der die Sinnenruhe eines puritanischen Zuschauers stören würde, soll durch den Prolog sogleich beseitigt werden.

Daß das apokryphische Stück erst nach „Heinrich dem Vierten" entstanden ist, stimmt auch mit den Notizen Henslowes überein, wonach es 1599 zum ersten Male gegeben wurde, während — wie J. P. Collier nachgewiesen hat — der zweite Teil „Heinrichs des Vierten" bereits am 25. Februar 1598 vorhanden gewesen ist.

Weiter folgt aus dem Prologe, daß „Sir John Oldcastle" erst durch Shakespeares „Heinrich den Vierten" veranlaßt worden ist. Die puritanisch gesinnten Verfasser hatten sich geärgert, daß durch Shakespeare ihr Heiliger so entwürdigt worden war. Sie wollten nun dem Publikum den geschichtlichen Oldcastle zeigen, den tapferen Märtyrer und tugendhaften Pair, der seinem Könige und Vaterlande stets treu gewesen war. Sie bitten den Zuschauer, das wahre Bild ihres puritanischen Heiligen zu beschützen, welches in früheren Jahren Shakespeares Dichtung so falsch entstellt habe.

Das Drama „Sir John Oldcastle" ist also eine Entgegnung auf Shakespeares „Heinrich den Vierten", ein Beweis mehr, daß unser Dichter nicht sein Verfasser ist. Hierdurch ist aber auch erklärt, warum Shakespeares Name das Originaltitelblatt ziert. Die Verfasser haben den Anschein erwecken wollen, als ob Shakespeare dafür, daß er den dicken, wüsten Kumpan des Prinzen Heinz ursprünglich unter der Flagge des heiligen Märtyrers hatte segeln lassen, beim Publikum um Entschuldigung bitte, und gaben deshalb frei nach dem Satze:

„Der Zweck heiligt das Mittel!" ihr Opus für ein Werk Shakespeares aus. Die falsche Autorangabe ist also hier — was wohl zu beachten ist — lediglich aus tendenziösen Gründen erfolgt, nicht aus spekulativen des Buchhändlers, der hierbei unschuldig gewesen zu sein scheint und wohl selbst getäuscht worden war. Unser Dichter hat gegen jene auch erfolgreich Protest erhoben, was die spätere Weglassung seines Namens auf dem Titelblatte beweist.

Daß Shakespeare nicht der Verfasser des „Oldcastle" ist, geht ferner noch aus dem Umstande hervor, daß in diesem Stücke die Auffassung Heinrichs des Fünften der Shakespeareschen durchaus widerspricht. Was hätte je unsern Dichter zu einer solchen Inkonsequenz veranlassen können? Er stellt Heinrich den Fünften von Anfang seiner Herrscherlaufbahn an stets als einen Idealkönig dar, während im „Sir John Oldcastle" dieser Fürst sich mit Wohlbehagen seiner tollen Jugendstreiche erinnert und sogar in der gemeinsten Gesellschaft verkleidet Würfel spielt. Dies weist wieder deutlich auf die entweder puritanisch gesinnten oder von dieser Sekte oder von Henry Lord Cobham erkauften Verfasser hin, die es sich natürlich nicht entgehen ließen, jenem Könige, welcher den von ihnen verehrten Märtyrer einem Kirchengerichte und damit dem Feuertode überantwortete, niedere Charakterzüge anzudichten.

„Sir John Oldcastle" ist also nicht von Shakespeare, und I. M. Raich erklärte mit Recht[1]): „Tieck vergißt alle Regeln der Kritik, indem er Shakespeare zum Verfasser des gegen ihn selbst gerichteten Tendenzstückes macht."

[1]) „Shakespeares Stellung zur katholischen Religion" (Mainz 1884), S. 85, Anmerkung.

5. Die Puritanerin oder die Witwe von der Watlingstraße.

„Die Puritanerin“ ist unter dem 6. August 1607 als „A book called the comedie of the Puritan Widowe“ für George Elde in den Verlagsregistern eingetragen worden und erschien im selben Jahre unter dem Titel:

„The Puritaine or the Widdow of Watling-Streete. Acted by the Children of Paules. Written by W. S. Imprinted at London by G. Eld. 1607.“

Die Initialen W. S. sind nun die Veranlassung gewesen, daß man das Stück fälschlicherweise Shakespeare zugeschrieben hat. Daß es nicht von diesem sein kann, geht klar aus dem Umstande hervor, daß es — wie auf dem Titelblatt vermerkt ist — von den „Children of Paules“ aufgeführt worden ist, einer Truppe von Knaben, welche ursprünglich dem Chore der St. Pauls-Kirche angehört und das Recht zum öffentlichen Auftreten erworben hatten. Wird Shakespeare einer solchen „Brut von Kindern“ (aery of children), solchen „kleinen Nestlingen“ (little eyases), gegen deren Vorstellungen er kurz vorher im Hamlet[1]) so heftig geeifert hatte, eins seiner Dramen zur Aufführung überlassen haben?

Nach Ulrici[2]) haben denn die „Puritanerin“ auch nur Buchhändler und Katalogenschreiber als echt bezeichnet. Sie

[1]) Vergleiche: Zweiter Aufzug, zweite Szene, 346—379.

[2]) A. a. O., S. 78.

ist ein schwächliches possenhaftes Lustspiel im Stile Ben Jonsons, welches die heuchlerische Frömmigkeit der Puritaner verspottet, die — wie schon gelegentlich des „Sir John Oldcastle“ bemerkt worden ist — den Dramatikern und Schauspielern verhaßt waren. Die Handlung, welche wohl auf einer am 15. August 1597 eingetragenen Ballade in zwei Teilen: „The Wydowe of Watling-Streete“ fußen dürfte, ist recht mager und plump; auch stößt uns die Sprache oft durch geschmacklose und rohe Ausdrücke ab. Das Stück ist das Werk eines gewissen Wentworth Smith, der seine Dichterlaufbahn 1599 begonnen hatte, in welchem Jahre er in den Notizen Henslowes zum ersten Male als der Verfasser der „Italian Tragedy“ erwähnt wird.

Für die Shakespeare-Forschung ist es insofern von Wert, als es — worauf F. G. Fleay[1]) aufmerksam gemacht hat — Anspielungen auf unseren Dichter enthält, so eine auf „Macbeth“, weshalb wir bei diesem Drama auf das Jahr 1606 als späteste Entstehungszeit schließen müssen. Am Schlusse des vierten Aufzuges sagt nämlich der Schwager der puritanischen Witwe: „Und ein festliches Gelage soll gefeiert werden, Herr Sheriff, zu dem ich Euch und auch Eure früheren Gefangenen hiermit freundlich einlade. . . . Bei einem Glase Champagner wollen wir von unseren edlen Taten sprechen, und am oberen Ende der Tafel soll statt eines Spaßmachers der Geist im weißen Gewande sitzen.“ Shakespeares „Macbeth“ ist nun dasjenige Stück, welches keinen Clown enthält, da man den Pförtner, dessen Reden nach der grausigen Mordnacht eher erschütternd als komisch wirken, doch nicht als Spaßmacher gelten lassen kann, und in welchem während des Festmahles in Macbeths Schloß am oberen Ende der Tafel Banquos Geist erscheint, der hierbei — nach der Anspielung in der

[1]) A. a. O., S. 20.

„Puritanerin" zu urteilen — auf Shakespeares Bühne ein weißes Gewand getragen haben muß. Dieser Gespenster- und Zauberspuck der mächtigen Tragödie scheint auf das gemeine Publikum eine besondere Anziehungskraft ausgeübt zu haben, und es wird daher auch in dem pseudoshakespeareschen Lustspiele den Gästen ein ähnlicher Genuß verheißen, damit sie der Einladung Folge leisten. Meines Erachtens ist diese Anspielung, die zweifellos spöttisch gemeint ist, auch ein Beweis dafür, daß Shakespeare nicht das Stück geschrieben haben kann; denn ich halte es für vollkommen ausgeschlossen, daß ein Autor in derartig höhnender Weise auf eines seiner früheren Werke hindeutet.

☙

6. Der lustige Teufel von Edmonton.
7. Die schöne Emma.
8. Mucedorus.

In einem Bande des Britischen Museums, der früher dem Könige Karl dem Zweiten gehört hatte und später sich in Garricks Sammlung befand, sind drei anonyme altenglische Stücke zusammengebunden, die nach der Angabe des Buchbinders auf dem Buchrücken: „Shakespeare, Vol. I“ von unserm großen Dichter herrühren sollen. Wir wollen nun untersuchen, ob der Buchbinder ein wohl unterrichteter Mann gewesen ist. Im allgemeinen ist ja ein Buchbinder in literarischen Fragen keine Autorität; es wäre aber nicht ausgeschlossen, daß er im Auftrage eines Kenners den Band mit der erwähnten Aufschrift versehen hat. „Der Besitzer des Buches hat auch gewiß niemand mit diesem Titel hintergehen wollen als sich selbst“[1]).

Leider besitzen wir nur von einem dieser drei Stücke eine brauchbare historische Notiz. Wir werden aber folgenden Schluß ziehen: Bestätigt dieses äußere Zeugnis, daß dieses eine Drama von Shakespeare gedichtet ist, so ist die Angabe des Buchbinders zuverlässig, und wir werden alle drei Stücke als Shakespearesche anerkennen. Ergibt sich dagegen für dieses eine Drama aus der Beurkundung ein anderer Verfasser als Shakespeare, so ist die

---

[1]) Tieck, „Shakespeares Vorschule“, Bd. II., S. VII.

Bezeichnung des Buchbinders eine willkürliche, und wir werden alle drei Stücke als untergeschoben betrachten dürfen.

Dieses eine Drama, von welchem eine alte Erwähnung aufgefunden worden ist, heißt: „Der lustige Teufel von Edmonton". Es erschien zum ersten Male 1608; weitere Auflagen brachten die Jahre 1612, 1617 und 1626. Hier führt das Stück den Titel:

„The merry Devil of Edmonton, as it hath been sundry times acted by his Maiesties seruants at the Globe on the Bankside. Printed by A. M. for Francis Falkner. 1626."

Einen fünften und sechsten Druck kennen wir noch aus den Jahren 1631 und 1655.

Was nun das historische Zeugnis für den „Lustigen Teufel" betrifft, so sei zunächst bemerkt, daß in den Verlagslisten, wo das Stück unter dem 22. Oktober 1607 und dem 21. Juni 1624 registriert ist, sich ein Eintrag befindet, der gewöhnlich für unser Drama in Anspruch genommen wird. Dieser jedoch, die Notiz vom 5. April 1608, sowie auch die beiden vom 10. Februar 1630/1 und 7. April 1635 beziehen sich nicht auf das Lustspiel, sondern auf eine Prosaerzählung von Thomas Brewer, von der uns eine Ausgabe vom Jahre 1631 erhalten ist, welche den Titel führt: „The Life and Death of the merry Deuill of Edmonton. With the pleasant pranks of Smug the Smith, Sir John, and mine Host of the George, about the stealing of Venison. By T. B. Printed by T. P. for Francis Faulkner dwelling ouer against St. Margarets hill in Southwarke. 1631." Dagegen finden wir eine Bemerkung über das Lustspiel in dem 1604 gedruckten „Blacke Booke by T. M." Hier wird nun der „Lustige Teufel von Edmonton" zugleich mit Thomas Heywoods berühmtem Stück „Eine durch Güte getötete Frau" (A Woman kill'd with Kindness) in einer Weise erwähnt, daß man vermuten muß, daß beide Dramen von demselben Verfasser stammen, und wir dürfen daher schließen, daß der

„Lustige Teufel von Edmonton" ein Werk von Thomas Heywood und nicht von Shakespeare ist.

Die häufigen Ausgaben des Stückes lehren uns, daß es sehr beliebt gewesen ist und sich lange Zeit der Gunst des Publikums erfreut hat, was uns weitere Zeugnisse bestätigen; denn es wird schon 1604 in dem „Blacke Booke by T. M." und noch 1654 von Edmund Gayton in seinen Noten zu „Don Quixote" als sehr volkstümlich bezeichnet. Auch wissen wir, daß es noch im Jahre 1661 gespielt worden ist.

Das reizende kleine Lustspiel, in dessen humorvollen Wilderer- und flotten Liebesszenen — wie Max Koch richtig bemerkt hat[1]) — etwas wie frische Waldluft weht, weist große Ähnlichkeiten mit Heywoods übrigen Dramen auf, namentlich mit seinen „Hexen von Lancashire", welche wie jenes im Globus zur Aufführung gelangt sind. Dieses Stück und den „Lustigen Teufel von Edmonton" halte ich für Heywoods beste Werke. In beiden Dramen finden wir denselben Mutwillen und dieselbe Treuherzigkeit wieder. Hier wie dort sehen wir die Wunderdinge mit einer Naivität dargestellt, als ob der Dichter selbst daran glaubte, fühlen aber heraus, daß er über seinem Stoffe steht, und nur ein Schalk in ihm sitzt. Auch verraten beide Stücke im Stil den Einfluß Shakespeares, den Heywood sichtlich nachahmt. Beim „Lustigen Teufel von Edmonton" haben namentlich die „Lustigen Weiber von Windsor" als Vorbild gedient, und ich erkenne so ziemlich an, wenn Tieck — der jedoch das Stück für ein Werk Shakespeares selbst hielt — in seinem „Altenglischen Theater"[2]) schreibt: „Es muß um das Jahr 1600 geschrieben sein und fällt sehr mit dem Ton der ‚Lustigen Weiber' (vorzüglich der erstern Ausgabe) zusammen; die beiden Gastwirte sind wie einander nachgeahmt; die erste

[1]) „Shakespeare. Supplement zu den Werken des Dichters" (Stuttgart o. J.), S. 48.

[2]) Bd. II, S. VIII.

Szene ist sehr im Geiste des großen Dichters, ebenso wie die prosaischen Charaktere; die Nacht im Walde ist meisterhaft mit ihren Verwirrungen dargestellt. Es ist ganz in seiner Art, daß die Anstalten der Geisterwelt ziemlich überflüssig werden (wenn nicht einige Szenen verloren gegangen sind), ebenso wie die weise Nüchternheit, daß keine seiner Figuren mehr Raum einnimmt, als sie notwendig haben muß, z. B. die Gemahlin des Arthur, Dorkas, die Ja und Nein sagt, nachdem die Gelegenheit Veranlassung gibt, ohne doch aus dem Hintergrunde des Gemäldes hervorzutreten." Allein selbst die „Lustigen Weiber", obwohl eins der schwächsten Stücke aus Shakespeares späterer Zeit, besitzen doch stellenweise noch ein gewisses Etwas, das der „Lustige Teufel" vermissen läßt: die größere poetische Tiefe. Das Heywoodsche Stück verrät uns einen talentvollen Dichter, der mit Eifer und Verständnis sich an Shakespeare gebildet hat, ihn mit Glück nachahmt, aber ihn doch nicht erreichen kann. Und nur die durch die Anlehnung an Shakespeare entstandene Ähnlichkeit des „Lustigen Teufels" mit den „Lustigen Weibern" ist wohl der Grund gewesen, daß der Buchhändler Humphrey Moseley gleich Tieck das Heywoodsche Lustspiel unserm Dichter zugeschrieben hat und es unter dem 9. September 1653 als ein Shakespearesches in die Verlagsregister eintragen ließ. Hierbei Moseley — wie Sidney Lee es tut[1]) — betrügerische Absichten unterzulegen, ist eine Hypothese, die durch nichts bewiesen werden kann.

Die Entstehung des „Lustigen Teufels von Edmonton", von dem Tieck noch berichtet[2]), daß ein „zweiter Teil verloren gegangen ist, in welchem sich Peter Fabel wahrscheinlich ganz aus den Stricken des bösen Feindes befreit", ist nach den „Lustigen Weibern von Windsor" zu setzen, und da das Stück 1604 in dem „Blacke Booke by T. M." in einer Weise ge-

[1]) „A Life of William Shakespeare" (London 1898), S. 181.

[2]) „Altenglisches Theater", Bd. II, S. VIII.

nannt wird, daß man annehmen muß, es war damals noch ein neues, so dürfte es Heywood, der seine Dichterlaufbahn etwa 1597 begonnen hatte, im Jahre 1602 oder 1603 geschrieben haben. —

Das zweite Drama aus dem Bande Karls des Zweiten ist die „Schöne Emma". Von dieser kennen wir eine Ausgabe aus dem Jahre 1631 unter dem Titel:

„A Pleasant Comedie of Faire Em, The Millers Daughter of Manchester with the Love of William the Conquerer. As is was sundry times publiquely acted in the honourable Citie of London, by the Right Honourable the Lord Stronge his Seruants. London. Printed for John Wright, and are to be sold at his shop at the signe of the Bible in Guiltspurstreet without Newgate. 1631."

Ein zweiter vorhandener Druck ist ohne Jahresangabe. Hier führt das Stück den gleichen Titel; dagegen lautet der buchhändlerische Vermerk: „Imprinted at London for T. N. and I. W. and are to be sold in S. Dunstanes Church-Yard in Fleetestreet." Da diese undatierte Quarto eine ältere Orthographie aufweist als die vom Jahre 1631, so dürfte sie wohl auch die ältere sein.

Das Stück ist das äußerst schwächliche und fast kindische Erzeugnis eines talentlosen Anfängers, kein Drama, sondern nur eine dialogisierte Erzählung, ohne jede Spur von Witz und Geist. Das einzige, worauf sich die Behauptung von Shakespeares Verfasserschaft stützen kann, ist die Angabe des Buchbinders, und wie schlecht es mit dieser bestellt ist, haben wir schon gesehen. Tieck schenkte ihr jedoch Glauben und versuchte daher den Shakespeareschen Ursprung der „Schönen Emma" zu verteidigen. Das kann natürlich nicht ohne die wunderlichsten Verrenkungen der Logik geschehen, und so sagt denn Tieck in seiner Vorrede zum zweiten Bande von „Shakespeares Vorschule"[1]: „Warum

[1]) S. VII.

könnte denn nicht dieser ganz schwache Versuch eine eilige Jugendarbeit des großen Dichters sein? Es wird mir immer wahrscheinlicher, daß er viel früher nach London gekommen ist, als man gewöhnlich annimmt. War er schon 1584, 85 dort, trieb ihn Not oder Neigung dazu, ohne seinen Namen zu nennen, für die Bühne zu arbeiten, so ist diese Skizze ohne Charakter, Sprache und Erfindung wohl das Werk eines Jünglings, der ohne Studien und Gelehrsamkeit, scheinbar nicht zum Dichter berufen, eben auch ein Schattenspiel ohne Wesen und Inhalt dem Theater gab, das es gewiß weder ansehnlich honorierte, noch für einen großen Gewinn hielt. Für Marlowe oder Greene, denen viele dieses Stück haben zuschreiben wollen, ist es mir geradezu zu schlecht und unbedeutend; denn wenn die erste Szene und Einleitung auch eine gewisse Ähnlichkeit mit der des ‚Roger Baco‘ hat, so fehlt doch der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmut jenes alten Gedichtes diesem hier gänzlich.“ Tieck gibt hier also selbst zu, daß die „Schöne Emma“ sogar für Marlowe und Greene „geradezu zu schlecht und unbedeutend“ ist, da ihr „der poetische Geist, die Leichtigkeit und Anmut“ gänzlich fehlt; wie kann er dieses Stück dann einem Shakespeare zuschreiben, der jene selbst in seinen Jugenddramen noch turmhoch überragt! O Tieck, mir scheint, als du dieses niederschriebst, war dein Wahlspruch: „Credo, quia absurdum.“

Vermutungen darüber anzustellen, wer der Verfasser des Stückes ist, halte ich für gänzlich verfehlt, da wir für solche kein äußeres Zeugnis als Anhaltspunkt besitzen, und innere Gründe unzulänglich und trügerisch sind. —

Die älteste uns bekannte Ausgabe des „Mucedorus“, welcher das dritte Stück ist, das sich noch in dem Bande Karls des Zweiten befindet, erschien 1598 unter dem Titel:

„A Most pleasant Comedie of Mucedorus the Kings sonne of Valentia and Amadine the King's daughter of

Arragon, with the merry conceites of Mouse. Newly set foorth, as it hath bin sundrie times plaide in the honorable Cittie of London. Very delectable and full of mirth. London. Printed for William Jones, dwelling at Holborn Conduit, at the signe of the Sunne. 1598."

Eine zweite und dritte Quarto brachten die Jahre 1606 und 1609; in einer vierten von 1610 folgt auf dem Titelblatt nach dem Worte „Mouse" der Satz: „Amplified with new additions, as it was acted before the King's Majestie at Whitehall on Shroue Sunday night. By His Highnes Seruants usually playing at the Globe." Das besonders wegen der Späße des Clowns Mouse sehr beliebte Stück wurde später noch oft aufgelegt und zwar 1613, 1615, 1619, 1621, 1629, 1634, 1639 und 1668. In den Verlagsregistern ist der „Mucedorus" nur unter dem 17. September 1618 erwähnt. Selbst die erste Druckerlaubnis für William Jones fehlt.

Dieses Lustspiel ist auf die Liste der apokryphischen Shakespeare-Dramen ebenfalls lediglich auf Grund der falschen Buchbinderangabe gekommen. Trotzdem hielt Tieck auch den „Mucedorus" für eine bereits in Stratford geschriebene Jugendarbeit Shakespeares, welche Annahme er in seiner Novelle „Der Dichter und sein Freund", dem zweiten Teile des „Dichterlebens", weiter ausführt. Diese Ansicht ist jedoch durchaus unbegründet und haltlos; besonders spricht gegen sie die im „Mucedorus" häufig auftretende Alliteration, welche Shakespeare selbst in seinem Jugendlustspiel „Love's Labour's Lost" verspottet. Hier läßt unser Dichter den Holofernes sagen[1]):

„Ich will die Alliteration etwas hervorheben; denn das verrät Leichtigkeit.

Die forsche Fürstin faßt und fängt ein Prunktier, prall und prächtig;

[1]) Vierter Aufzug, zweite Szene.

Ein Spießer sonst, Gespießter nun, gespießt vom spitzen Spieße.
Es heult der Hund; zum Spießer 'n l, ein Spießerl wird's,
so dächt' ich.
Den Spießer spießt die Spießerin; hallo hallt auf der
Wiese."

(I will something affect the letter, for it argues facility.
The preyfull princess pierc'd and prick'd a pretty pleasing
pricket;
Some say a sore; but not a sore, till now made sore with
shooting.
The dogs did yell: put l to sore, then sorel jumps from thicket;
Or pricket, sore, or else sorel; the people fall a-hooting.)

Ich bin überzeugt, daß Malone das Rechte getroffen hat, wenn er meint, daß der Verfasser dieses trotz einiger poetischer Stellen im ganzen unbeholfenen Stückes Robert Greene ist. Er stützt sich darauf, daß Chettle in einer 1603 erschienenen Schrift Marlowe mit dem Namen Musäus bezeichnet, weil dieser dessen kleines Epos „Hero und Leander" übersetzt hat, und einen zweiten Dichter mit dem Namen Musidorus, sicher nur deshalb, weil er der Autor des gleichnamigen Lustspiels ist. Unter diesem zweiten Dichter versteht Malone den mit Chettle befreundeten Greene. Daß bereits zu dessen Lebzeiten der „Mucedorus" entstanden ist, darauf deutet schon die reichlich angewandte Alliteration, welche um 1598 meist verschmäht wurde, dagegen bis etwa 1590 nach dem Vorbilde von John Lilys 1579 erschienenem Roman „Euphues or the Anatomy of Wit" oft bis zum Überdruß gehäuft worden war. Daß Greene dem Euphuismus angehangen hat, wissen wir; ist er doch in diesem Stile als Prosaiker sogar sehr fruchtbar gewesen, und seine beiden Schriften „Der Verweis des Euphues an Philautus" und „Arbasto, König von Dänemark, oder die Anatomie des Glückes" verraten schon durch die Titel die Nachahmung von Lilys Erzählung. Da nun ferner der „Mucedorus" zu jenen romantischen Stoffen gehört, für welche Greene eine ausgesprochene Vorliebe besessen hat, so

halte ich es fast für sicher, daß dieser Dichter auch der Verfasser des „Mucedorus“ ist. —

Wenn wir uns noch fragen, wie kam der Buchbinder dazu, den Band mit den drei Dramen „The merry Devil of Edmonton“, „The fair Em“ und „Mucedorus“ mit der falschen Rückenaufschrift zu versehen, so ist zu erwidern: Der Buchbinder, der diese drei anonymen Stücke zufällig zusammenband, hat sie, um seinem Kinde doch einen Namen zu geben, einfach dem bekanntesten Theaterdichter der Zeit zugeschrieben, aus der ihre Drucke stammen.



9. König Eduard der Dritte.

Das historische Schauspiel „Eduard der Dritte" ist der Londoner Buchhändlerinnung laut deren Verlagsregistern am 1. Dezember 1595 angezeigt worden und erschien zum erstenmal im nächsten Jahre unter dem Titel:

„The Reigne of King Edward the Third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London. London, printed for Cuthbert Burby, 1596."

Ein zweiter Druck kam 1599 heraus. Weitere Auflagen brachten die Jahre 1609, 1617 und 1625.

Obgleich das Stück — wie die häufigen Wiederholungen des Druckes vermuten lassen — sehr beliebt gewesen ist, nennt doch keines der Titelblätter den Autor. Auch in den Verlagsregistern, wo es außer unter dem 1. Dezember 1595 noch viermal eingetragen ist — nämlich unter dem 16. Oktober 1609, 2. März 1617/8, 23. Februar 1625/6 und 4. März 1638/9 — ist niemals der Verfasser bezeichnet. Zum ersten Male wurde es Shakespeare im Jahre 1656 in „an exact and perfect Catologue of all Playes that are Printed" zugeschrieben. Derselbe befindet sich in „The Careles Shepherdess. A Tragic Comedy. Written by T. G. (d. h. T. Goff) Mr. of Arts. With an Alphebeticall Catologue of all such Plays that ever were Printed. London printed for Richard Rogers and William Leg, and are to be sould at Pauls Chaine nere Doctors commons, 1656." Dieses Zeugnis ist jedoch völlig wertlos; denn Goff

hat den Katalog ganz unkritisch und ohne jede Kenntnis der Tatsachen zusammengestellt, was uns der Umstand lehrt, daß unmittelbar neben dem apokryphischen „Eduard dem Dritten" auch Marlowes „Eduard der Zweite" und Heywoods „Eduard der Vierte" unserem Dichter untergeschoben sind. Im Jahre 1760 ließ dann das Drama Edward Capell in seinen „Prolusions or Select Pieces of Ancient Poetry" als „a play thought to be writ by Shakespeare" abdrucken, d. h. „als ein Stück, das vermutlich von Shakespeare geschrieben ist." Daß diese Ausdrucksweise nicht — wie Max Moltke glaubt[1]) — „eine in den damaligen literarischen Kreisen Englands gäng und gäbe traditionelle, öffentliche Meinung bedeutet", sondern Capells individuelle, persönliche, das geht klar daraus hervor, daß dieser in seinen „Prolusions" über „Eduard den Dritten" sagt: „Äußerliche Gründe für Shakespeares Autorschaft sind freilich, wie wir zugeben müssen, nicht vorhanden. Aber aus der Ähnlichkeit des Stiles mit seinen früheren Werken und noch mehr aus der Betrachtung der Zeit, wo es entstand, und wo kein bekannter Schriftsteller imstande war, ein solches Drama zu schreiben, können wir einen solchen Schluß mit vollem Recht machen."

Die innere Beschaffenheit „Eduards des Dritten" würde uns keine Ursache geben, die Capellsche Meinung anzuzweifeln, da das Drama in der Tat lebhaft an Shakespeare erinnert und ein so vortreffliches Stück ist, daß man mit Vincke[2]) fragen kann, welcher bekannte Dichter konnte es schreiben, wenn Shakespeare nicht der Autor ist. Auch die Namenlosigkeit der alten Drucke kann nicht als Einwand gegen die Capellsche Ansicht herangezogen werden, weil auch mehrere anerkannte Shakespearesche Dramen anonym erschienen sind, ohne daß hierfür ein Grund ersichtlich ist. Dagegen könnte dieser Umstand —

[1]) „König Eduard der Dritte" (Leipzig o. J.), Nachwort, S. 79.
[2]) A. a. O., S. 373.

wie schon Ulrici gezeigt hat[1]) — bei „Eduard dem Dritten“ für die Ausgaben nach der Thronbesteigung Jakobs des Ersten im Jahre 1603 leicht erklärt werden. In den beiden ersten Aufzügen finden sich nämlich gegen die Schotten einige bissige Bemerkungen, welche wohl bei Lebzeiten der Königin Elisabeth angebracht waren, da diese ihrem Nachfolger wie dessen Mutter Maria Stuart wenig hold war und mit Schottland stets auf gespanntem Fuße stand, welche aber für Jakob den Ersten beleidigend sein mußten. Daher wäre es möglich, daß Shakespeare — der diesem Fürsten für häufig bewiesenes Wohlwollen Dank schuldete — sich unter dessen Regierung absichtlich nicht öffentlich zur Vaterschaft „Eduard des Dritten“ bekannt hat, um nicht seinen Gönner zu erzürnen, dem er im „Macbeth“ und „Heinrich dem Achten“ seine Ergebenheit zur Schau getragen hat.

Der Haupteinwand, der von der Kritik gegen Shakespeares Autorschaft dieses apokryphischen Stückes angeführt wird, ist der, daß die beiden ersten Aufzüge zu selbständig für sich allein daständen, und deren organische Verbindung mit den drei letzten Aufzügen fehle. Ich entgegne hierauf mit Max Moltke[2]): „Daß zur Überbrückung einer Kluft, zur Verbindung eines Bruches, kurzum zur Herstellung des Zusammenhanges zwischen dem zweiten und dritten Akte irgend etwas fehle, ... kann ich nimmermehr zugeben. Der Dichter spricht es an mehreren Stellen des Dramas deutlich genug aus, daß er einen Herrscher und Helden hinstellen gewollt, der in noch so gerechter Sache nicht vermocht oder verdient hätte zu siegen, wenn er nicht zuvor im Kampfe mit seinen eigenen Leidenschaften sich selbst besiegt hätte; und der ganze episodisch gehaltene zweite Akt dient nur gleichzeitig zur Verzögerung und Steigerung der Haupthandlung.“

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 96.

[2]) A. a. O., S. 78.

Am Eingang des ersten Aufzuges beschließt König Eduard den Feldzug gegen Frankreich. Zugleich kommt die Botschaft, daß das schottische Heer das Schloß der schönen Gräfin von Salisbury belagert. Er befreit zunächst diese und erglüht sofort beim ersten Begegnen in sündiger Liebe zu dem herrlichen Weib. Am Schlusse des zweiten Aktes wird er aber durch die Tugendgröße der Gräfin überwunden und gestärkt, so daß er aus seinem bösen Traum erwacht (I am awaked from this idle dream)[1]) und seiner Leidenschaft entsagt. Jetzt, wo er sich selbst besiegt hat, hat er auch ein moralisches Anrecht, andere zu besiegen. Er zieht mit seinem Sohne, dem schwarzen Prinzen, nach Frankreich, dessen Heer er in gerechter Sache überwindet.

Die Gräfin muß also gemäß der Anlage des Ganzen nach dem zweiten Aufzuge notwendig vom Schauplatze verschwinden. Sie hat dann keine Beziehung mehr zum Titelhelden, da dessen Liebe zu ihr jetzt der Vergangenheit angehört. In die drei letzten Akte — wie Max Moltke in seiner Bühnenbearbeitung des Stückes getan hat — neue Szenen einzulegen, in denen sie wieder auftritt, um hierdurch eine bessere Verbindung herzustellen, ist nicht nur vollkommen überflüssig, sondern sogar ein dramatischer Fehler und widerspricht geradezu dem Plane der Dichtung. Der organische innerliche Zusammenhang der Gräfin-Salisbury-Szenen mit den übrigen Teilen des Stückes ist wohl vorhanden; nur einer Kritik, die nicht in die Tiefen des Dramas eingedrungen ist, kann er entgehen.

„In den ersten beiden Akten sehen wir den mächtigen König, der in seiner herben Größe, seiner rücksichtslosen Energie an die Charakterzeichnungen in ‚Heinrich dem Sechsten‘ und ‚Richard dem Dritten‘ erinnert, wie er vor der Tugend und Pflichttreue eines Weibes so klein, so ohnmächtig, so unköniglich, von einer unwürdigen Leidenschaft geknechtet erscheint, daß

[1]) Zweiter Aufzug, zweite Szene.

er plötzlich seine großen Pläne fallen läßt, um Verse zu machen und Intrigen zu spinnen. Alle menschliche Größe und Kraft bricht zusammen, wenn ihr nicht die Grundbedingung aller Sittlichkeit, die Selbstbeherrschung, zur Seite steht; die höchste Energie des Menschen hält nicht Stich gegen die Angriffe böser Begierden und Leidenschaften, wenn sie, auf die schwache, unbewehrte Seite gerichtet, von der Macht der Selbstbeherrschung nicht gezügelt werden, — das ist der Kern der Lebensanschauung, die dem ersten Teile zugrunde liegt. Aber die wahre Energie vermag sich auch wieder zu erheben; sie stärkt sich an der Tugend anderer, die ihr, mit größerer Festigkeit begabt, gegenüber gestellt ist. Mit diesem Troste und mit der ergreifenden Schilderung der weit höheren Energie eines Weibes, das, um ihre Tugend und den königlichen Herrn zu retten, zum Selbstmord bereit ist, schließt der zweite Akt, und dieser Schluß bildet . . . insofern den Übergang zur folgenden zweiten Hälfte, als uns diese sodann die wahre, weil durch die Selbstüberwindung erprobte Heldengröße in ihrem vollen Glanze zeigt, nicht nur am Könige, sondern auch an seinem ruhmwürdigen Sohne. Denn auch der Prinz ist durch dieselbe Schule hindurchgegangen: er beweist gegen Ende des zweiten Akts durch den raschen, schweigenden Gehorsam gegen die Befehle seines Vaters, obwohl sie seinen Wünschen schnurstracks zuwider sind, dieselbe Selbstbeherrschung, zu der sich der König erhebt. So hoher sittlicher Kraft, der ohnehin das Recht zur Seite steht, vermag nichts zu widerstehen. Der übermütige Johann von Frankreich, der, sein Unrecht kennend, sich doch auf alle Weise darin zu behaupten trachtet, der dem gegebenen Worte des Dauphins in blinder Rachsucht höchst unköniglich die königliche Sanktion verweigert, seine ebenso übermütigen Söhne, trotzend auf ihre äußere Überlegenheit, werden zwei- und dreimal besiegt und gefangen nach England geführt. Wie in ‚Heinrich dem Fünften‘ feiert die innere Kraft des Geistes und Charakters mit den

geringsten Mitteln den größten Triumph über die äußere Macht und Stärke. Noch am Schluß des letzten Aktes bewährt dann König Eduard die gewonnene Herrschaft über sich selbst durch die Milde, die er der Stadt Calais angedeihen läßt, der schwarze Prinz überall durch den bescheidenen, gehorsamen Sinn, den ihm die großen, ruhmreichen Siege, die er gewonnen, nicht verrücken können. So beweist uns das Ganze, wie das wahre Heldentum, der Sieg und alle Herrschaft der Welt gebunden ist an die Herrschaft des Menschen über sich selbst. Es ist dasselbe Thema, das in allen historischen Dramen Shakespeares, in seinen Tragödien, ja sogar in vielen seiner Lustspiele mitklingt; es pulsiert überhaupt im Ganzen dasselbe rein ethische Gefühl, das den Herzschlag der Shakespeareschen Dichtung bildet."

So äußerte sich Ulrici[1]) über den Kern des herrlichen Dramas „Eduard der Dritte". Ich begreife nicht, wie er trotzdem dazu gekommen ist, es Thomas Lodge zuzuschreiben. Wo hätte dieser Dichter, der in den Banden des Euphuismus lag — was schon aus dem Titel seiner Erzählung „Rosalynde, Euphues' golden legacie" hervorgeht —, wo hätte der Autor eines so rohen und unhistorischen Stückes wie „Die Wunden des Bürgerkriegs, lebendig dargestellt in den Tragödien von Marius und Sulla," je solche erhabene Ethik entwickelt! Und um so unverständlicher wird Ulricis Ansicht, wenn er weiter über dieses Meisterwerk schreibt[2]):

„Die Charaktere sind zwar . . . etwas herbe und schroff, in der Manier ‚Heinrichs des Sechsten' und ‚Richards des Dritten' mit wenigen starken Strichen gezeichnet. Allein diese Schroffheit trägt eine ergreifende poetische Kraft in sich, welche weder die Gestalten Greenes, Peeles, Kyds, noch auch Marlowes Helden erreichen, weil ihrer Energie die ethische

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 97 bis 99.
[2]) A. a. O., 3. Teil, S. 99 und 100.

Grundlage mangelt. . . . Wie voll und lebendig . . . trotz des geringen Aufwands von Kunstmitteln die Charaktere Eduards und des schwarzen Prinzen, der Gräfin von Salisbury und ihres Vaters, König Johanns und seiner Söhne, Salisburys, Villiers', Coplands heraustreten, wird jeder achtsame Leser von selbst finden. Die Darstellung, z. B. wie König Eduard zuerst seine Leidenschaft für die Gräfin aufkeimen fühlt, wie er ihr zu entfliehen sucht und, doch gefesselt, wider Willen zögert und bleibt, — die letzte Szene des zweiten Akts, wo der König, durch seinen heldenmütigen, von Kriegslust glühenden Sohn an seine treue Gattin und sein großes Unternehmen gemahnt, im Begriff ist, seinem besseren Selbst zu folgen, aber durch ein Lächeln der Gräfin besiegt, den schon gefaßten Entschluß fallen läßt, um in einem anderen Sinne wiederum von ihr besiegt zu werden, — oder jene Szenen des dritten und vierten Akts, dort der Vater in großartiger Härte dem eignen Sohne Hilfe zu bringen verbietend, um seine Tapferkeit zu erproben und seinem Ruhme Raum zu lassen, hier der Prinz von einem sechsmal stärkeren Heere umringt, ganz im Sinne des mittelalterlichen Rittertums dem Tode sich weihend, aber mit Gottes Hilfe, der durch Zeichen und Prophezeiungen Furcht und Schrecken unter die Feinde schleudert, den herrlichsten Sieg erringend, — diese Szenen sind m. E. selbst des alten Shakespeare nicht unwürdig."

Den Ausführungen Ulricis stimme ich — soweit angeführt — voll bei. Es ist jedoch klar, daß dessen Meinung, Lodge sei der Verfasser „Eduards des Dritten", als falsch zu verwerfen ist. Auf was für schwachen Füßen seine Behauptung steht, geht schon aus seinen eigenen Worten hervor, wenn er schreibt[1]): „Ich bin mir . . . vollkommen bewußt, daß ich nur rate und meine Hypothese nicht begründen kann, wenn ich auf die Möglichkeit hinweise, daß Th. Lodge der Dichter

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 103.

‚Eduards des Dritten‘ gewesen sein könnte.“ Die großartigen Charaktere in diesem Drama, die — wie Ulrici zugibt — in ihrer ergreifenden poetischen Kraft weder von Greenes, Peeles, Kyds, noch von Marlowes Helden erreicht werden, sollen Kinder eines Lodge sein, der als Dramatiker noch unter den eben Genannten steht!

Außer der Charakteristik, der Ethik und der Anlage des Stückes ist auch dessen Sprache meisterhaft. Sie ist so ergreifend und schwungvoll, wie sie von allen uns bekannten Dramatikern der damaligen Zeit nur Shakespeare geschrieben hat, und ihre Färbung, wie die Struktur der Verse erinnern so lebhaft an diesen Dichter, daß man meinen kann, er müsse auch der Verfasser „Eduards des Dritten“ sein. Und doch ist dieses Stück kein Werk Shakespeares.

Ich bin auf Grund der erwähnten Goffschen Notiz eine Zeit lang auch der Ansicht gewesen, daß das prächtige apokryphische Schauspiel von Shakespeare stamme, welche Meinung ja die innere Beschaffenheit des Stückes nur bestätigen kann. Allein bald bewiesen mir die dargelegten Begleitumstände die Unzuverlässigkeit dieses Zeugnisses, so daß ich die Echtheit des Dramas nicht länger aufrechterhalten konnte, da alle inneren Gründe gar nichts besagen. Selbst die Tatsache, auf die die Verteidiger der Shakespeareschen Autorschaft oft so nachdrücklich pochen, die Tatsache nämlich, daß wir den letzten Vers von Shakespeares 94. Sonette:

„Lilies that fester smell far worse than weeds“,

wörtlich in der ersten Szene des zweiten Aufzuges „Eduards des Dritten“ wiederfinden, zeugt keineswegs für dessen Echtheit; denn wir wissen, daß die Sonette lange Zeit vor ihrem Druck in den Freundeskreisen des Dichters im Umlauf gewesen sind. Auf diese Weise hat sie auch der Verfasser der apokryphischen Historie kennen gelernt, welcher dann — ob in wissentlicher oder in unbeabsichtigter Anlehnung an Shakespeare, ist uns ganz gleich-

gültig — die angeführten Worte in seinem Drama verwendet hat. Für die Unrichtigkeit der Goffschen Behauptung spricht auch — allerdings nicht in völlig überzeugender Weise — der Umstand, daß 1598 Francis Meres in seiner „Palladis Tamia, Wit's Treasury, the second part of Wit's Commonwealth" den 1596 im Druck erschienenen und sicher schon 1595, wenn nicht vielleicht gar bereits 1594 aufgeführten „Eduard den Dritten" nicht als eins der Dramen erwähnt, welche Shakespeares Vortrefflichkeit als Schauspieldichter beweisen. Es ist zwar sicher, daß Meres in seinem Verzeichnis durchaus nicht sämtliche Stücke nennen will, die Shakespeare bis dahin verfaßt hat, was uns schon die Tatsache lehrt, daß er von den früher entstandenen anerkannten Schauspielen nicht die drei Teile „Heinrichs des Sechsten" und die „Zähmung der Keiferin" erwähnt. Er will nur als Beleg für sein Lob ein rundes Dutzend von Dramen anführen, von denen er ein halbes Dutzend aus der Reihe der Lustspiele, das andere halbe Dutzend aus den Tragödien herausgreift, und zwar wählt er offenbar die beim Publikum beliebtesten Stücke. Wir dürfen daher nicht unmittelbar schließen, daß das Fehlen eines vor 1598 entstandenen Shakespeare zugeschriebenen Schauspiels in der Meresschen Liste dessen Unechtheit beweist. Allein dieser Umstand ist bei „Eduard dem Dritten" doch bedenkenerregend, da derselbe — was schon die häufigen Auflagen beweisen — so beliebt gewesen ist, daß Meres ihn wohl erwähnt und dafür ein anderes Drama, etwa den weniger populären „König Johann", ausgelassen haben würde, wenn Shakespeare der Dichter des Stückes wäre.

Auf einen zweiten Umstand, der schwerer wiegend als die Meressche Nicht-Erwähnung ist, welche nur den Charakter eines Verdachtsmomentes hat, und der zweifellos die Unechtheit „Eduards des Dritten" beweist, kann ich erst später bei einer anderen Gelegenheit eingehen[1]).

[1]) Vgl. S. 157.

Wer ist nun aber der Dichter „Eduards des Dritten“, wenn es nicht Shakespeare ist und auch keiner der uns bekannten Dramatiker des Elisabethanischen Zeitalters sein kann? Hierauf muß ich entgegnen, daß ich für den Verfasser dieses historischen Schauspiels einen jungen Mann halte, der ein echter Dichter war, der jedoch — etwa, weil er wie Joh. Ant. Leisewitz aus irgend welchen Ursachen nur ein Drama veröffentlicht hat, oder weil er nach einem einzigen genialen Wurf in frühem Alter gestorben ist — uns unbekannt geblieben ist, einen jungen Mann, der vielleicht berufen war, mit Shakespeare ein wunderbares, hell leuchtendes Zweigestirn zu bilden, obwohl er zunächst dem großen Vorbilde nur nachgeeifert hatte, dem aber ein neidisches Geschick verwehrt hat, auf eigner Bahn die Flügel seines Genies voll zu entfalten.

10. Der erste Teil des Streites zwischen den beiden berühmten Häusern York und Lancaster.

11. Die wahre Tragödie von Richard, Herzog von York.

Man sollte meinen, daß der Streit über die Echtheit der drei Teile „Heinrichs des Sechsten“ jetzt beendet sei, da sie sich in sämtlichen Shakespeare-Ausgaben finden. Es ist aber leider nicht so. Selbst heute verfechten noch manche die falsche Ansicht der älteren englischen Forscher, daß an diesen Dramen unser Dichter nur geringen Anteil habe. Ich verstehe aber nicht, warum solche Kritiker dann noch „Heinrich den Sechsten“ in die von ihnen besorgten Shakespeare-Ausgaben aufnehmen. Auf diese haltlose Ansicht will ich an dieser Stelle nur kurz Folgendes entgegnen:

Die drei Teile „Heinrichs des Sechsten“ standen schon in der ersten Folioausgabe vom Jahre 1623, „die — wie bekannt von Heminge und Condell, seinen vieljährigen Freunden und Mitvorstehern desselben Theaters, veranstaltet wurde. Kann man sich wohl überreden, sie hätten nicht gewußt, ob ein in ihrem Repertorium befindliches Stück wirklich von Shakespeare sei oder nicht? Und will man diese ehrlichen Männer gerade in diesem . . . Falle eines absichtlichen Betruges beschuldigen, da sie sich sonst gar nicht so begierig zeigen, alles zusammenzuraffen, was unter Shakespeares Namen ging, sondern,

wie es scheint, bloß die Schauspiele gaben, wovon sie Handschriften in Händen hatten? . . . Ich begreife nicht, wie aller kritische Skeptizismus in der Welt hinreichen soll, ein solches Zeugnis umzustoßen[1])." Die Aufnahme eines Dramas in die Folioausgabe von Heminge und Condell ist ein sicherer Beweis für seine Echtheit.

Hierzu kommt noch, daß Shakespeare selbst im Epiloge zu seinem „Heinrich dem Fünften" Zeugnis für die drei Teile „Heinrichs des Sechsten" gibt; er sagt hier:

„Heinrich der Sechst', in Windeln schon ernennt
Zu Frankreichs Herrn und Englands, folgt ihm nach,
Durch dessen vielberatnes Regiment
Frankreich verloren ward und England schwach:
Was oft auf unsrer Bühne wir gezeigt;
Um derentwill'n seid diesem Stück geneigt."

(Henry the Sixth, in infant bands crown'd King
Of France and England, did this king succeed,
Whose state so many had the managing,
That they lost France and made his England bleed:
Which oft our stage hath shown; and for their sake
In your fair mind let this acceptance take.)

Shakespeare erklärt hier also in seinem reiferen Alter — „Heinrich der Fünfte" ist Ende des Jahres 1598 entstanden — „Heinrich den Sechsten" für sein Eigentum. Der Plural „their" beweist, daß er alle drei Teile meint. Wird er nun um günstige Aufnahme seines Stückes bitten, weil früher die Dramen eines anderen oder solche, an denen er selbst nur geringen Anteil hat, gefallen haben? Oder will man sogar den Dichter selbst Lügen strafen?

Mit der Bestätigung von Shakespeares Autorschaft der Trilogie „Heinrich der Sechste" ist zugleich auch die Frage

[1]) A. W. von Schlegel, a. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 233.

über die beiden apokryphischen Dramen entschieden, welche in ihren ältesten Quartausgaben folgende Titel führen:

1. „The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster, with the death of the good Duke Humphrey: And the banishment and death of the Duke of Suffolke, and the Tragicall end of the proud Cardinall of Winchester, with the notable Rebellion of Jack Cade: and the Duke of Yorkes first claime unto the Crowne. London Printed by Thomas Creed, for Thomas Millington, and are to be sold at his shop under Saint Peters Church in Cornwall. 1594.“

2. „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke, as it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants. Printed at London by P. S. [d. h. Pèter Short] for Thomas Millington, and are to be sold at his shoppe under Saint Peters Church in Cornwal. 1595.“

Über die Autorschaft dieser beiden Stücke hat man die verschiedensten Ansichten laut werden lassen. Alexander Dyce behauptete, daß Marlowe der Verfasser der alten Dramen wäre. Nach Collier, Gervinus und Kreyßig sollen diese von Greene stammen. Dagegen meinte Malone wieder, daß sie von Greene und Peele geschrieben sind, während nach Furnivall und anderen sie von Marlowe und Greene herrühren. Nach Richard Grant White würde zu den beiden letzten Dichtern sich noch Shakespeare und vielleicht auch Peele als Urheber gesellen. Das ist — wie wir sehen — eine reichhaltige, noch nicht einmal vollständige Musterkarte der verschiedensten Ansichten. Da dieselben alle lediglich aus der inneren Beschaffenheit der Stücke geflossen sind, so lehren uns die widersprechenden Ergebnisse einmal recht offenkundig, wie

unzuverlässig alle derartigen Schlüsse aus dem Wesen der Dramen sind.

Es gibt nun nicht einen einzigen historischen Grund, den einer dieser Kritiker für seine Ansicht beibringen könnte, und ein unbefangener Beurteiler aller bekannten Tatsachen kann nur zu dem Schlusse gelangen, daß die beiden apokryphischen Stücke vom gleichen Verfasser wie „Heinrich der Sechste“, also von Shakespeare geschrieben sind. Der Inhalt jener alten Dramen ist vollkommen derselbe wie der von Shakespeares „Heinrichs des Sechsten“ zweitem und drittem Teile. Aber nicht nur dieser, sondern auch die ganze Anlage, Akt für Akt, Szene für Szene ist durchaus dieselbe, und — wie J. O. Halliwell[1]) richtig nachgewiesen hat — findet sich sogar mehr als die Hälfte der Verse der beiden apokryphischen Dramen völlig unverändert oder mit nur unbedeutenden Abweichungen im zweiten und dritten Teile „Heinrichs des Sechsten“ wieder. So zählt die erste Szene, welche sowohl den zweiten Teil „Heinrichs des Sechsten“, als auch den „First part of the Contention“ einleitet, dort 254 Verse, hier 166 Zeilen, wovon aber offenbar mehrere Prosastellen nur verstümmelte Blankverse sind und, als solche gedruckt, deren Zahl auf etwa 175 erhöhen würden. Von diesen 175 Versen weichen nur 34 von den entsprechenden in „Heinrich dem Sechsten“ ab; 141 stimmen — meist wörtlich — mit ihnen überein. Shakespeare hätte demnach, wenn die beiden apokryphischen Dramen nicht von ihm herrührten, in dieser Szene einem fremden Stücke nur 79 neue Verse hinzugefügt und 34 alte umgearbeitet. Ebenso verhält es sich mit den übrigen Szenen des „First part of the Contention“. In der „True Tragedie of Richard Duke of Yorke“ stimmt sogar fast der gesamte Inhalt mit dem von „Heinrichs des Sechsten“ drittem Teile

[1]) „The first Sketches of the Second and Third Parts of King Henry the Sixth“ (London, printed for the Shakespeare Society, 1843).

mehr oder weniger überein. Nach Malones Aufstellung lauten von den zusammen 6043 Versen der beiden letzten Teile „Heinrichs des Sechsten" 1771 wörtlich und 2373 etwas abweichend wie in den beiden angezweifelten Stücken und 1899 fehlen in diesen. Wären die apokryphischen Dramen nicht von Shakespeare, so würde dieser daher auch an den beiden letzten Teilen „Heinrichs des Sechsten" nur geringen Anteil haben, und es wären diese „in der Tat ein kolossales Plagiat, von dem nur unbegreiflich bleibt, wie Heminge und Condell die Stirn haben konnten, es unter Shakespeares Werke mit aufzunehmen."[1]) Es wäre dann weiter vollkommen unverständlich, wie Shakespeare auf der Höhe seines dichterischen Schaffens seinen unbestritten und unbestreitbar echten „Heinrich den Fünften" ebenso wie seinen nicht minder unbestritten und bestreitbar echten „Richard den Dritten" in eine derartig enge und feste organische Verbindung mit dem Werke eines untergeordneten Dichters oder gar seines gehässigen Gegners Greene setzen konnte, in einen derartig innigen Zusammenhang, daß es bisher noch niemand gewagt hat und es auch nie jemand wagen kann, ihn zu bestreiten. Oder traut man einem Genie wie Shakespeare ein solch widersinniges Verfahren zu?

Daß die beiden apokryphischen Dramen von Shakespeare stammen, geht auch aus Greenes erwähntem Pamphlet „A Groat's Worth of Wit" hervor, wo unser Dichter als eine Krähe bezeichnet wird, welche „mit einem Tigerherzen in eines Schauspielers Haut gehüllt" ist (with his tiger's heart wrapt in a player's hide). Dieser Ausdruck ist eine Parodie auf einen Vers aus dem dritten Teile „Heinrichs des Sechsten", welcher jedoch wörtlich auch in der „True Tragedie" steht. Der betreffende Vers lautet: „O Tigerherz, in Weiberhaut gehüllt" (O tiger's heart, wrapt in a woman's hide)[2]). Die

[1]) Ulrici, a. a. O., 3. Teil, S. 7.

[2]) „Heinrich der Sechste", dritter Teil, erster Aufzug, vierte Szene.

Anspielung würde nun alle Pointe verlieren, wenn der Vers nicht von Shakespeare selbst herrühren würde; der Hieb konnte nur sitzen, wenn der Angegriffene mit eigenen Worten getroffen wurde. Wer das nicht einsieht oder einsehen will, mit dem läßt sich nicht darüber reden, da er die Satire nicht versteht. Daß Greene unsern Dichter zugleich eine „mit fremden Federn geschmückte“ Krähe nennt (beautified with our feathers), dies beweist nicht – wie man vielfach angenommen hat —, daß Shakespeare an den beiden Millingtonschen Stücken keinen Anteil habe, dieselben vielmehr von Greene oder einem anderen zeitgenössischen Dramatiker verfaßt seien, und jener sie später nach einigen Erweiterungen und Veränderungen unter dem Titel „Heinrich der Sechste“ unberechtigterweise als sein Eigentum ausgegeben habe. Daß unser Dichter einer solchen unedlen, betrügerischen Handlung gar nicht fähig war, das lehrt uns schon der Umstand, daß Chettle, der Herausgeber der Greeneschen Broschüre, in seiner Schrift „Kind Heart's Dream“ ausdrücklich Shakespeares Rechtschaffenheit sowohl im Privatleben, wie im Berufe betont und wegen der Veröffentlichung jener niedrigen Schmähschrift um Entschuldigung bittet. Chettle schreibt: „Ich bin ebenso betrübt, wie wenn der von einem anderen begangene Fehler mein eigner Fehler gewesen wäre, da ich selbst gesehen habe, daß sein [d. i. Shakespeares] Verhalten nicht weniger gesittet ist, als er in dem Berufe, den er ausübt, vortrefflich ist; außerdem haben mir verschiedene Ehrenleute seine Offenheit im Verkehr bekundet, welche für seine Ehrenhaftigkeit zeugt, wie auch seine witzige Anmut beim Schreiben, welche seine künstlerischen Fähigkeiten beweist“. (I am as sory as if the originall fault had beene my fault, because my selfe haue seene his demeanor no lesse ciuill than he exelent in the qualitie he professes: Besides diuers of worship haue reported his uprightnes of dealing, which argues his honesty, and his facetious grace

in writting that aproues his Art.) Hätte unser Dichter sich in der Tat derartig mit fremden Federn geschmückt, daß er — wie viele Kritiker behaupten – gleich ganze Stücke, die von anderen Dramatikern verfaßt waren, skrupellos zu seinem „Heinrich dem Sechsten" geplündert hatte, so würde Chettle nimmer für Shakespeare eingetreten sein, sondern vielmehr seinen verstorbenen Freund durch einen Beweis der Anklage gerechtfertigt haben[1]). Überdies wird Chettles Zeugnis noch dadurch gestützt, daß sogar Thomas Nash, der bekanntlich gegen unseren Dichter eingenommen war, in der zweiten Auflage seines „Pierce Penniless his supplication to the devil" die Greenesche Schmähschrift „ein schäbiges, triviales, verlogenes Pamphlet" (a scald, trivial, lying pamphlet) genannt hat.

Der Vorwurf Greenes, Shakespeare schmücke sich mit fremden Federn, fußt lediglich auf dem Umstande, daß unser

[1]) Der von Gregor Sarrazin im 41. „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft" (1905; S. 184—186) geäußerten Ansicht, daß Chettle an der angeführten Stelle nicht Shakespeare, sondern Peele meint, vermag ich keinesfalls beizutreten, schon aus dem Grunde nicht, da nach allem dem, was wir von letzterem wissen, sich nicht Ehrenleute — sogar noch mehrere — gefunden haben werden, die für die Offenheit und Ehrenhaftigkeit des liederlichen, gottlosen, unredlichen Peele eingetreten sind. Sich bei diesem zu entschuldigen, würde Chettle gar nicht nötig gehabt und auch gar nicht für nötig erachtet haben; vielmehr würde er diesem gegenüber die Vorwürfe Greenes haben rechtfertigen können und müssen. Der Ton, in dem die Schrift „Kind Heart's Dream" abgefaßt ist, spricht auch dafür, daß das Bedauern Chettles durchaus aufrichtig gemeint ist, wozu ihm Peeles Lebensweise und Charakter wahrlich keine Veranlassung gegeben haben würde. Gegen die Ansicht Sarrazins zeugt auch der Umstand, daß Chettle schreibt, daß er mit keinem der beiden Beleidigten bekannt gewesen ist. (With neither of them that take offence was I acquainted.) Er ist aber mit Peele sicher öfters zusammengekommen und hat ihn also persönlich wohl gekannt, da sie ja beide Freunde Greenes waren.

Dichter aus den Stücken Greenes, Marlowes u. a. einzelne Schlagwörter, Redensarten, Gleichnisse, vielleicht auch einmal ein paar Verse entlehnt hat, wenn sie ihm gerade für den Charakter der betreffenden geschilderten Person bezeichnend oder der Situation angemessen zu sein schienen, wie er es ja auch später nicht verschmäht hat, in seinem „Macbeth" einen Gesang der Hexen aus Middletons Drama „The Witch" zu benutzen. Und einem Dichter vom Range Shakespeares sind derartige Entlehnungen, die ich so, wie sie unser Dichter anwendet, durchaus nicht für Plagiate halte, wohl erlaubt. Goethe äußert sich in seinem Gespräche mit Eckermann vom 18. Januar 1825 in eingehender und richtiger Weise über dieses Recht eines Dichters, aus Werken anderer Ideen und Strophen zu entlehnen. Es ist die Rede von Byrons angeblichen Plagiaten, und Goethe sagt: „Er weiß sich auch gegen dergleichen ihn selbst betreffende unverständige Angriffe seiner eigenen Nation nicht zu helfen; er hätte sich stärker dagegen ausdrücken sollen. ‚Was da ist, das ist mein!' hätte er sagen sollen; ‚und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleich viel, und es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!' Walter Scott brauchte eine Szene meines ‚Egmont', und er hatte ein Recht dazu, und weil es mit Verstand geschah, so ist er zu loben. So auch hat er den Charakter meiner Mignon in einem seiner Romane nachgebildet; ob aber mit ebenso viel Weisheit, ist eine andere Frage. Lord Byrons verwandelter Teufel ist ein fortgesetzter Mephistopheles, und das ist recht. Hätte er aus origineller Grille ausweichen wollen, er hätte es schlechter machen müssen. So singt mein Mephistopheles ein Lied von Shakespeare, und warum sollte er das nicht? Warum sollte ich mir die Mühe geben, ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte? Hat daher auch die Exposition meines ‚Faust' mit der des ‚Hiob' einige Ähn-

lichkeit, so ist das wiederum ganz recht, und ich bin deswegen eher zu loben als zu tadeln." Und nur in der von Goethe verteidigten Weise und nur aus den von ihm gebilligten Gründen hat Shakespeare etwas seinen Vorgängern entlehnt, wo er es getan hat. In dieser Beziehung sind auch folgende Worte Emersons in seinem geistvollen, wenn auch nicht an allen Stellen zu billigenden Essay über „Shakespeare, dem Dichter"[1]) wohl zu beherzigen: „Ein großer Dichter . . . saugt in sich alle die in seiner Zeit vorhandenen Geisteskräfte auf. Jeden geistigen Edelstein, jede wertvolle Empfindung bringt er entsprechend seiner Sendung vor das Volk, und er nimmt keinen Anstand, das ihm Überlieferte mit dem von ihm selbst Geschaffenen auf gleiche Stufe zu stellen. Er ist deshalb auch wenig bekümmert darum, woher diese Gedanken stammen. . . . Andere Leute sagen dieselben weisen Dinge wie er, nur daß sie auch eine gute Menge törichter Dinge nebenbei reden und nicht merken, wenn sie weise gesprochen haben. Er erkennt sofort den Glanz des echten Steines und stellt ihn an seinen Platz, wo er ihn auch findet. Das ist vielleicht die glückliche Stellung eines Homer, eines Chaucer, eines Saadi. Sie fühlten, daß aller Witz ihr Witz war. . . . [Ein großer Dichter] stiehlt mit der Entschuldigung, daß das von ihm Entnommene da, wo er es gefunden, keinen Wert habe, da aber, wo er es selbst anbringe, äußerst wertvoll sei. Es ist bei den Literaten eine Art Grundsatz geworden, daß ein Mann, der bereits eine gewisse Originalität bewiesen hat, dadurch gewissermaßen ein Recht erlangt hat, die Schriften anderer insgeheim zu bestehlen. Der Gedanke ist nicht nur Eigentum seines Erfinders, sondern auch dessen, der die Fähigkeit besitzt, ihn angemessen zu verwenden. . . . Aber in wie hohem Maße auch ein solcher Mann bei fremdem Witze Anleihen machen würde, nie würde er sich

[1]) In seinen „Representative Men". Ich zitiere nach der Übersetzung von Oskar Döhnert (Leipzig o. J., S. 157—160).

in dem Bewußtsein seiner Originalität gestört fühlen. Denn all die Hilfsleistungen, die ihm Bücher und die Begabung anderer erweisen, sind ihm nichts mehr als ein Paff Rauch im Vergleich zu jenen tiefinnersten Geheimnissen seiner schöpferischen Seele. Es ist leicht zu erkennen, daß die besten Bücher und Taten nicht eines Mannes Werk sind, sondern das Resultat umfassender sozialer Arbeit, an der sich Tausende, von einem Impulse getrieben, beteiligten. Unsere englische Bibel ist ein wundervoller Beweis für die Kraft und den Wohllaut der englischen Sprache; aber sie war nicht das Werk eines Mannes oder eines Zeitalters, sondern ganze Jahrhunderte haben an ihrer Vervollkommnung gearbeitet. . . . Grotius macht dieselbe Bemerkung in Beziehung auf das Vaterunser, daß nämlich die einzelnen Bitten desselben schon zu Christi Zeiten in den rabbinischen Formeln sich fänden. Christus war es dann, der die Goldkörner herauslas. . . . Die Zeit, der Markt, der Maurer, der Zimmermann, der Kaufmann, der Farmer, der Geck, alle denken für uns. Jedes Buch bereichert seine Zeit um ein gutes Wort, ebenso jedes Gesetz, jeder Handel, jede Tagestorheit; und der wahrhaft allumfassende Genius, der sich nicht schämt, seine Originalität der Originalität aller zu verdanken, erscheint der Zukunft gegenüber als der Repräsentant und Verkünder seines eigenen Zeitalters."

Ich mache betreffs Shakespeares Entlehnungen noch darauf aufmerksam, daß Greene, dem unser Dichter ersichtlich höchst verhaßt gewesen ist, sich sicher noch ganz anders geäußert haben würde, wenn Shakespeare sich ganze Stücke eines seiner Rivalen angeeignet und sich so eines wirklichen Plagiates schuldig gemacht hätte. Dieser hat — wie es z. B. auch Goethe und Schiller mit fremden Ideen getan haben — die seinen Vorgängern entnommenen Bilder, Schlagwörter und Redensarten so geläutert und verwandelt und mit seinen eigenen Gedanken so innig verwoben, daß sie vollkommen zu seinem geistigen Eigen-

tume geworden sind. Daher konnte auch Chettle mit gutem Gewissen Shakespeares Ehrenhaftigkeit bezeugen, und ich glaube, daß er in seinem „Kind Heart's Dream“ mit den Worten: „His facetious grace in writting that aproues his Art“ etwa sagen wollte: „Was Greenes Vorwurf, Shakespeare schmücke sich mit fremden Federn, anlangt, so bemerke ich, daß die witzige Anmut in dessen Schriften uns beweist, daß er selbst hohe künstlerische Fähigkeiten besitzt und daher nicht nötig hat, sich bei anderen Dichtern erst Geist zu borgen. Wenn manche seiner Worte an seine Vorgänger anklingen, so kreist doch in ihnen ein ganz anderes Blut, das sie der eigenen Kunst ihres Dichters verdanken.“ Diese Paraphrase von Chettles Worten ist allerdings eine Hypothese, und es könnte mir daraufhin vielleicht jemand vorhalten, das ich hier meinen Prinzipien untreu geworden bin. Allein ich bitte zu beachten, daß ich an diesen bloß gemalten Haken kein Bild anhänge, d. h. aus dieser Vermutung keinen Schluß ziehe.

„The First Part of the Contention“ und „The True Tragedy of Richard, Duke of York“ sind nun nicht etwa die ersten Shakespeareschen Entwürfe des zweiten und dritten Teiles „Heinrichs des Sechsten“, auch nicht in arg entstellter Gestalt, wie Ulrici meint[1]; sondern sie sind nichts anderes als Raubausgaben (piratical editions) dieser beiden Shakespeareschen Dramen, welche der ehrenwerte Buchhändler Millington unternommen hat, und welche den Originaltext verdorben und verstümmelt enthalten, so, wie ihn ein schlechter Stenograph während der Aufführung flüchtig niedergeschrieben hat. Diese Tatsache hat Alexander Schmidt sehr feinsinnig wie folgt nachgewiesen[2]:

---

[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 45.

[2]) In seiner Einleitung zum zweiten Teile „Heinrichs des Sechsten“ in der Shakespeare-Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft; dritter Band, S. 7—10.

„Es ist hier nicht von einer freien Nachbildung die Rede, welche durch neue Gruppierung, Vertiefung der Motive und und erhöhten Ideengehalt das fremde Werk zum Eigentum macht. Vielmehr ist die ganze Ökonomie und Szenierung der Millingtonschen Stücke, die ganze Anlage und Ausführung der Charaktere dieselbe wie bei Shakespeare; ja auch die größere Hälfte der Verse stimmt wörtlich überein. Der Unterschied ist nur der, daß bei Millington bald eine Reihe von Versen oder Zeilen fehlt, bald der Ausdruck im einzelnen abweicht; Lücken aber sowohl als Abweichungen sind mit wenigen Ausnahmen derart, daß sie kaum von einem Halbgebildeten, geschweige den von Dichtern wie Marlowe oder Greene herrühren konnten. Nur kritische Voreingenommenheit vermochte es zu verkennen, daß wir es hier mit unrechtmäßigen, aus flüchtigen Nachschriften, verworrenen Erinnerungen und ungeschickten Ergänzungen zusammengestoppelten Ausgaben der Shakespeareschen Stücke zu tun haben. Es wäre zwar auch ohne Stenographie nicht schwer gewesen, durch Anstellung von zwei oder mehreren Nachschreibern oder durch Benutzung wiederholter Vorstellungen sich in den vollständigen Besitz von Dramen zu setzen, die nur als Bühnen-Manuskripte existierten. Aber Millington scheint diese Mühe und Mehrausgabe gescheut zu haben. Er bediente sich wohl auch nur eines Nachschreibers, dem er den Auftrag gab, sein Augenmerk hauptsächlich auf die dialogische Gliederung der Stücke zu richten und zu dem Ende die Anfänge der Reden und aus ihrer Mitte einzelne Schlagwörter zu notieren. Ziemlich durchgängig finden wir darum Übereinstimmung in den ersten Versen der Reden, und Abweichungen und Lücken in ihrem Verlauf; wo das Gespräch rasch wechselte und die Feder nicht folgen konnte, ist der Dialog am auffallendsten verkürzt[1]). In welcher Weise

[1]) „Man vergleiche die Simpcox-Szene (2. A. 2. Sz.) und das erste Auftreten Cades (4. A. 2. Sz.)."

die Redaktion des Ganzen stattgefunden, läßt sich auch deutlich genug ersehen. Es kann kein Literat von Namen gewesen sein, der Millington dabei zur Hand ging, sondern ein Ignorant, der nicht einmal des jambischen Rhythmus mächtig war, sondern meistenteils, wo er Ergänzungen einfügte, einfache Prosa in Verszeilen abteilte; der kein Latein verstand und die lateinischen Zitate Shakespeares darum weglassen mußte; und der in der englischen Geschichte sich so unbewandert zeigte, daß er historische Fehler machte, wie sie unmöglich von Marlowe oder Greene, geschweige denn von Shakespeare selbst herrühren konnten[1]). Wo er es versucht, eine Lücke der Nachschrift aus dem Gedächtnis oder selbständig auszufüllen, tut er es im besten Falle mit den elendesten Gemeinplätzen, nicht selten mit offenbarem Nonsens[2]). Versagen auch diese ihm ihren Dienst, so läßt er

[1]) „Im 2. Akt, 2. Sz. des First Part, wo die Erbansprüche Yorks erörtert werden, verwechselt Salisbury den Herzog von York mit Roger Mortimer und läßt jenen von Glendower gefangen halten und töten. In derselben Szene wird Warwicks Wappen (ein an einen Pfahl geketteter Bär) verwandelt in the bear environed with ten thousand ragged staves (umringt von 10000 knotigen Pfählen). Die Königin sagt zum scheidenden Suffolk, sie werde ihm eine Iris nachsenden, ihn ausfindig zu machen; Millingtons Hauspoet macht daraus eine Irländerin (Irish).“

[2]) „Auf der Falkenjagd (2. A. 1. Sz.) läßt Shakespeare den König Heinrich sagen: ‚Wie Gott doch wirkt in seinen Kreaturen! Ja, Mensch und Vogel schwingen gern sich hoch.‘ Es leuchtet ein, daß der erste dieser beiden Verse vom Dichter, er mochte Greene oder Shakespeare oder irgendwie sonst heißen, nur geschrieben sein konnte, um eine allgemeine Betrachtung einzuleiten, wie sie der zweite enthält. Im First Part heißt es dafür: ‚Wie wunderbar sind Gottes Werke selbst in diesen einfältigen Kreaturen seiner Hände! Oheim Gloster, wie hoch euer Falke flog! Und plötzlich stieß er auf das Rebhuhn herunter!‘ (How wonderful the Lord's works are on earth, even in these silly creatures of his hands! Uncle Gloster, how high your hawk did soar! And on a sudden soused the partridge down.) Dergleichen konnte nur ein stupider Plagiator zu Papier bringen.“

ohne Zusammenhang nebeneinander stehen, was kein Mensch mit gesunden Sinnen so zusammenstellen konnte[1]). Die Ordnung der Szenen ist bei ihm in der Regel richtig, und sie konnte ihm auch keine wesentlichen Schwierigkeiten machen; wo es aber einer besondern Aufmerksamkeit beim Auf- und Abtreten der Personen bedurfte, geht es nicht ohne wunderliche Ver-

[1]) „Wir begnügen uns mit einem einzigen besonders lehrreichen Beispiel, in der Überzeugung, daß es vollständig ausreicht, das Urteil des Lesers festzustellen. Wir bitten diesen, in der zweiten Szene des ersten Akts die erste Rede der Herzogin Gloster aufmerksam zu durchlesen, worin sie den Ehrgeiz des Herzogs aufzustacheln sucht. Im First Part hat dieselbe folgende Gestalt:

Warum senkt mein Gemahl das Haupt wie Korn,
Beschwert von Ceres' überreicher Last?
Was siehst du, Herzog Humphrey? König Heinrichs Krone?
Greife danach, und wenn dein Arm zu kurz ist,
Meiner soll ihn verlängern. Bist du nicht ein Prinz,
Oheim des Königs und sein Protektor?
Was kann dir da fehlen, glücklich zu sein?
(Why droops my lord like over-ripened corn,
Hanging the head at Cearies plenteous load?
What seest thou, Duke Humphrey? King Henry's crown?
Reach at it, and if thine arm be too short,
Mine shall lengthen it. Art not thou a prince,
Uncle to the king, and his protector?
Then what shouldst thou lack that might content thy mind?)

Daß der schlechteste Originaldichter so zusammenhangsloses Zeug nicht schreiben konnte, bedarf keines Beweises. Versetzen wir uns aber ins Shakespearesche Theater und sehen dem Nachschreiber über die Schulter, so haben wir in diesem einen Falle die ganze Entstehungsgeschichte der Millingtonschen Dramen vor uns. Er bringt die beiden ersten Verse zum Papier; es wird ihm sauer, er muß seine volle Aufmerksamkeit darauf verwenden und überhört darum die nächstfolgenden Worte der Herzogin. Bis er fertig ist, hat diese vier Verse weiter gesprochen, die zwar zur Anknüpfung des Folgenden durchaus notwendig sind, die er aber einfach wegläßt. Er setzt die Feder von neuem an bei den Worten: ‚Was siehst du' usw. Dabei gehen ihm abermals drei Verse verloren bis reach at it. Indem er nun das Bild: ‚Wenn dein Arm

wirrung ab[1]). Mit einem Wort, der vorliegende literarische Betrug ist so plump, daß er nur diejenigen zu täuschen vermochte, welche in ihm eine Stütze für vorgefaßte Meinungen fanden. Denn es kann kein Zweifel obwalten, daß bei Malone wie bei allen, welche seiner Vermutung beitraten, ein Hintergedanke das Urteil trübte, nämlich der Wunsch, in Heinrich dem Sechsten kein rechtes Originalwerk Shakespeares anerkennen zu dürfen."

Dieser Beweis Schmidts ist von Rudolph Genée sehr geschickt ergänzt worden, so daß auch der letzte Rest jedes Zweifels verstummen muß. Ich sehe mich genötigt, auch des letzten Forschers sachliche Ausführungen hier zu zitieren, da — wie bemerkt — die Ansicht der älteren englischen Forscher trotz häufiger Bekämpfung selbst heute noch ihre Anhänger hat. So sagt L. Kellner ist seiner erst 1900 erschienenen Shakespeare-Biographie[2]), daß „Heinrich der Sechste" nur eine Bearbeitung älterer Stücke sei, welche er nach dem Beispiel Furnivalls

---

zu kurz ist, soll meiner ihn verlängern' sich notiert, überhört er unglücklicherweise den Schluß der Rede. Da aber der Schluß bekanntlich an jeder Rede das Unentbehrlichste und Beste ist, macht er einen auf eigne Kosten und zwar derart, daß er damit allem Vorhergehenden ins Gesicht schlägt, indem er den Appell an den Ehrgeiz des Herzogs in die Worte auslaufen läßt: ‚Ei, was fehlt dir, um glücklich zu sein?' — Nun denke man sich die Sache einmal umgekehrt, so, wie Malone und Dyce es wollen: Shakespeare damit beschäftigt, den Millingtonschen Unsinn durch Einschaltungen in verständige und echte Poesie zu verwandeln! Er hätte sich damit eine Aufgabe gestellt, wie sie mitunter an Schulen vorkommen, wo ganz auseinanderliegende Begriffe vorgelegt werden, die der Schüler durch eine Erzählung oder Betrachtung in Zusammenhang zu bringen hat. Solche Forderungen mag wohl hin und wieder ein Pädagoge an die Jugend stellen, aber kein vernünftiger Mensch stellt sie an sich selbst."

[1]) „Man vergleiche die Anklage- und Ohrfeigenszene bei Shakespeare (1. A. 3. Sz.) mit derselben Szene im First Part."

[2]) S. 25.

Marlowe und Greene zuschreibt. Und warum hat er diese Meinung? Aus Vorurteil, weil es ihm „entschieden" „widerstrebt", „unbeholfene Szenen . . . dem Dichter zur Last zu legen". Als ob nicht auch Shakespeare, noch dazu im Anfange seines Schaffens, wie jeder andre geniale Dichter auch einmal Schwächliches hätte leisten können! Hat nicht auch Goethe, der Schöpfer eines „Faust", sogar auf der Höhe seines Wirkens so Unkünstlerisches wie den „Groẞkophta" und den „Bürgergeneral" geschrieben? Hat er deshalb auch nur das Geringste an seinem Ruhm verloren? Auch Sidney Lee[1]) sieht den zweiten und dritten Teil „Heinrichs des Sechsten" nur als Überarbeitungen der beiden Stücke „The First Part" und „The True Tragedy" an, weche nach seiner Meinung von Greene und Peele herrühren, jedoch bereits einige Verbesserungen und Zusätze von Shakespeares und Marlowes Hand enthalten. Später habe Shakespeare die alten Millingtonschen Stücke nochmals vorgenommen und ihnen dann, zum Teil unter Assistenz Marlowes, die endgültige, uns in der Folio vorliegende Gestalt gegeben. Also auch Lee traut einem Genie wie Shakespeare eine derartige Schülerarbeit zu, in einen vorhandenen Unsinn Sinn hineinzubringen!

In Ergänzung Schmidts schreibt nun Rudolph Genée über die beiden apokryphischen Stücke[2]): „Wo Auslassungen im Dialog stattfinden, ist es ganz evident, daß dies unfreiwillige sind; denn oft sind die Lücken dabei deutlich zu erkennen. In der ersten Szene sind die Worte des Königs nach Verlesung des Vertrags aus Versehn ebenfalls als Prosa, wie der Vertrag selbst, gedruckt, obwohl der Inhalt mit dem Wortlaut der Verse übereinstimmt. Ferner: in Szene 3 ist die Episode mit dem Fallenlassen des Fächers der Königin und der der Herzogin

[1]) A. a. O., S. 59 und 60.

[2]) „Shakespeares Leben und Werke" (Hildburghausen 1874), S. 161—166.

gegebenen Ohrfeige ein wenig weiter hinausgerückt, also wahrscheinlich erst später in das Manuskript gebracht. In dem Shakespeareschen Stücke heißt es hier:

„„(Die Königin läßt ihren Fächer fallen.)

Königin. Reicht mir den Fächer! Herzchen, wie? Ihr könnt nicht?

(Sie gibt der Herzogin eine Ohrfeige.)““

In dem korrumpierten Texte von 1594 heißt es:

„„(Die Königin läßt ihren Handschuh fallen und gibt der Herzogin eine Ohrfeige. (!))

Königin. Den Handschuh gib! Wie, Schatz, könnt Ihr nicht sehn?

(Sie schlägt sie.)““

Der Nachschreiber ist hier augenscheinlich von der Ohrfeige so überrascht gewesen, daß er die Aufforderung erst nachher bringt; dann aber läßt er die Herzogin noch einmal schlagen. Ferner: in der ersten Szene des dritten Aktes, welche viele Auslassungen hat, ist auch der so wichtige Monolog Yorks eine der am meisten korrumpierten Partien. Wir geben die erste Hälfte desselben hier zur Vergleichung und fügen gleich den Anfang der nächstfolgenden Szene beim Kardinal (nach dem Text der ‚First Contention‘) hinzu, um zu zeigen, wie in jenen alten Ausgaben das Szenische behandelt wurde.

„„**York.** Nun, York, besinn' dich und erhebe dich,
Nimm mit die Zeit, da sie so schön sich bietet,
Geringes nur, du wirst es nicht erreichen,
Ich brauche Männer und ihr gebt sie mir[1]),
Nun während ich in Irland bin beschäftigt,
Hab' ich betört 'nen hartköpfigen Kenter
John Cade von Ashford usw.““ —

Man wird hier bei einer Vergleichung mit dem echten Shakespeareschen Text, der statt der obigen sieben Verse (bis zu

[1]) „Auch die Interpunktion des alten Textes ist hier beibehalten.“

derselben Stelle) siebenundzwanzig enthält, aus dem Unvermittelten der Gedanken leicht erkennen, wie der Nachschreiber nur vereinzelte Sätze abgefangen hat. Am Schlusse des Monologs heißt es weiter:

„„(York ab.

Dann wird der Vorhang gezogen, man sieht Herzog Humphrey in seinem Bette, und zwei Männer an seinem Lager, die ihn in seinem Bett erwürgen. Dann kommt der eintretende Herzog von Suffolk zu ihnen.)

Suffolk. Wie nun? habt ihr ihn aus der Welt geschafft?
Einer. So ist's Mylord, seid sicher, er ist tot.""

usw.

Ganz augenscheinlich ist ferner die Textverderbung in der ersten Szene des John Cade. Im authentischen Texte heißt es:

„„**Cade.** Mein Vater war ein Mortimer —
Richard (beiseit). Er war eine ehrliche Haut und ein tüchtiger Maurer.
Cade. Meine Mutter war eine Plantagenet —
Richard (beiseit). Ich hab' sie gut gekannt; sie war eine Hebamme.
Cade. Meine Frau stammt aus dem Hause der Lacies —
Richard (beiseit). Sie war 'ne Hausiererstochter und hat manche Tressen (laces) verkauft.""

Diese Stelle lautet nun in dem verderbten Texte:

„„**Cade.** Mein Vater war ein Mortimer —
Richard. Er war ein ehrlicher Mann und ein tüchtiger Maurer.
Cade. Meine Mutter stammt von den Braces —
Richard. Sie war 'ne Hausiererstochter und verkaufte manche Tressen (laces).""

Hier ist dem Nachschreiber, abgesehn von dem Zusammenschmelzen der Mutter mit der Frau, nur das Wortspiel und der Reim auf laces im Kopf geblieben, aber statt Lacies verstand er

Braces. So vieles auch in allen den Szenen des Volksaufstands vom Wortlaute Shakespeares abweicht, so ist doch der Geist des Ganzen, auch in diesen charakteristischen Szenen, genau derselbe. Als Beweis dafür möge dienen, daß auch die kleine Szene mit dem Schreiber von Chatam, der dafür gehängt wird, weil er schreiben kann und nicht wie ehrliche Leute nur ein Zeichen statt seines Namens setzt, ebenfalls in dem ‚First Part etc.‘ sich befindet.

In dem zweiten Stück ‚The True Tragedy etc.‘ ist der Text des Originals im ganzen getreuer wiedergegeben. Das Beachtenswerteste von allem aber ist, daß die bedeutendsten und wertvollsten Partien in ‚Heinrich dem Sechsten‘, dritter Teil, hier vollständig und im Wortlaut vorhanden sind. Das ist der Fall mit der Szene, in der der gefangene York gemartert wird, und in allen Dialogstellen Richards von Gloster, in denen schon die spätere furchtbare Erscheinung Richards des Dritten klar entwickelt ist. Nur in dem ersten seiner prachtvollen Monologe fehlt mehr als die Hälfte, indem dieser Monolog, der im richtigen Text über siebzig Verse hat, hier auf dreißig zusammengeschrumpft ist. Zum Vergleiche möge dieser Monolog in dem verunstalteten Texte hier folgen:

„„Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren;
Wär' er doch aufgezehrt, Mark, Bein und alles,
Damit kein Sproß aus seinen Lenden folge,
Zu hindern mir der Hoffnung gold'ne Zeit;
Denn noch bedeut' ich nichts in dieser Welt.
Da ist erst Edward, Clarence noch und Heinrich
Und dessen Sohn, und alle diese wünschen
Nachkommen sich, eh' ich mich selbst kann pflanzen.
Ein schlimmer Vorbedacht für meinen Zweck.
(Hier fehlen dreizehn Verse.)
Was bietet sonst für Freuden denn die Welt?
Ich will mich freundlich kleiden und mich selbst
Einschläfern in 'ner holden Dame Schoß,
Bezaubern sie mit Worten und mit Blicken.

Ich Scheusal, solcherlei Gedanken hegen.
Schwur Liebe mich doch ab im Mutterleib.
Und daß ich nicht auf ihrem Boden wandle,
Bestach sie die gebrechliche Natur,
Den neid'schen Berg auf meinen Rücken türmend,
Wo Häßlichkeit, den Körper höhnend, sitzt,
Den Arm wie dürres Reisig auszutrocknen,
Die Beine von ungleichem Maß zu formen,
(Fehlen drei Verse.)
Und bin ich also wohl ein Mann zum Lieben?
Eh' könnt' ich zwanzig Kronen wohl erlangen.
(Fehlen siebzehn Verse.)
Doch kann ich lächeln und im Lächeln morden,
Kann rufen: Wohl! zu dem, was mich beleidigt.
(Fehlen sieben Verse.)
Kann dem Chamäleon noch Farben leihn,
In mehr Gestalten noch als Proteus wandeln.
Und will selbst Catilina übermeistern.
Und kann ich das und keine Kron' erringen?
Ha! Zehnmal höh'r will ich herab sie zwingen!""

Man sollte meinen, daß auch hier eine Vergleichung mit dem vollständigen Shakespeareschen Texte nicht den mindesten Zweifel mehr bestehen lassen kann, daß wir's hier nur mit einer inkorrekten und vor allem sehr unvollständigen Wiedergabe des richtigen Textes zu tun haben. Wäre es wohl denkbar, daß ein Dichter sein Vorbild in solcher Weise benutzte? Sehn wir nicht vielmehr ganz deutlich, wie hier der Herausgeber überall nur die prägnantesten Schlagwörter, gewissermaßen die leuchtenden Spitzen des Ganzen, stehn ließ und alle Zwischenteile, die erst die naturgemäße Entwickelung der Gedanken bilden, entweder aus Flüchtigkeit überging oder, weil ihm das Ganze zu lang erschien, wegließ? Am deutlichsten zeigt sich dies Verfahren bei der ersten Lücke von dreizehn Zeilen, nach welcher der Aufwerfung der Frage: „„Was bietet usw."" erst der Satz vorausgeht: „„Gesetzt, es gibt kein Königreich für Richard usw.""

Unter den Szenen von hervorragender Bedeutung sind ferner sehr verunstaltet: die Szene von Glosters Ermordung und bei seiner Leiche, der Tod des Kardinals Winchester. Die Szene auf dem Schlachtfelde, welche die Schrecken des Bürgerkriegs gewissermaßen parabolisch darstellt, ist mehr gekürzt als geändert. Der rührende Monolog des Königs, der die Szene eröffnet, ist von fünfzig Versen auf dreizehn zusammengeschrumpft. Danach erscheint der Sohn mit seinem erschlagenen Vater; darauf kommt gleich, ohne die Zwischenbetrachtung des Königs, der Vater mit der Leiche seines Sohnes. Wo aber auch immer in den beiden Stücken (‚The First Part etc.' und „The True Tragedy etc.') der Text kürzer ist und in einzelnen Wörtern und Ausdrücken abweicht, so bleibt doch die Szenenfolge genau dieselbe wie in den beiden Teilen „Heinrichs des Sechsten'. Am genauesten übereinstimmend sind, wie gesagt, mit Ausnahme des mitgeteilten ersten Monologs alle jene Momente, in denen der spätere Richard der Dritte ausführlich vorbereitet ist. Kleine Abweichungen in den Worten sind ganz unwesentlich. Auch für die charakteristischen Äußerungen, nachdem er und Eduard den Tod ihres Vaters erfahren haben, ist die Vergleichung sehr wichtig. In dem Shakespeareschen Stücke heißt es, als Warwick das Nähere berichten will:

„„**Eduard.** O sprich nicht mehr! Ich hörte schon zu viel.
Richard. Sag', wie er starb; denn ich will alles hören.""

Die Stelle lautet in der ‚True Tragedy':

„„**Eduard.** O sprich nicht mehr; ich kann nichts weiter hören.
Richard. Sag' den Bericht; denn ich will alles hören.""

Auch der spätere Satz Richards beginnt wörtlich wie bei Shakespeare: „„Ich kann nicht weinen ꝛc."" Das übrige ist sehr gekürzt.

Nach der Gefangennahme der Margarethe, und nachdem

der Prinz Eduard von den Yorks getötet ist, und Richard sich des gefangenen Königs erinnert, heißt es bei Shakespeare nur:

„„**Richard.** The Tower, the Tower! (Exit.)““

Daraus ist in der ‚True Tragedy‘ gemacht:

„„**Richard.** The tower man, the tower: I'll root them out! (Exit.)““

Wie bei allen diesen deutlich sprechenden Zügen ein so scharfsinniger Kopf wie Malone daran glauben konnte, daß die beiden 1594 und 1595 gedruckten Stücke die Originale für Shakespeares zweiten und dritten Teil ‚Heinrichs des Sechsten‘ wären, die er nur überarbeitet habe, erschiene geradezu unbegreiflich, wenn man nicht wüßte, wie sehr eine gewisse vorgefaßte Meinung parteiisch macht und den Blick verschleiert.

So führt Malone u. a. als Beispiele für die großen Verbesserungen, welche Shakespeare dem Original gegeben habe, die Szenen an bei Glosters Leiche und den Tod des Kardinals, von denen Malone, weil sie angeblich von Shakespeare vielfach verbessert (aber nicht erst hinzugefügt!) sind, mit ganz besonderer Bewunderung spricht, während er alle jene viel bedeutungsvolleren Partien, namentlich — wie schon erwähnt — die in beiden Stücken fast Wort für Wort übereinstimmenden Szenen, in denen der spätere Richard der Dritte bereits vollständig entwickelt ist, ignoriert. Zu den dafür bereits gegebenen Proben — auch die Lücken in dem angeführten ersten Monolog gehören dazu — tritt noch der letzte, entscheidendste Umstand, daß im fünften Akte des dritten Teils die ganze Szene im Tower zwischen Richard und dem Könige, des letzteren Ermordung und Richards daran sich schließender Monolog Vers für Vers, Gedanke für Gedanke, ja in der weit überwiegenden Mehrzahl der Verse Wort für Wort in jener ‚True Tragedy etc.‘ enthalten ist; ja, auch die darauf nachfolgende Schlußszene im Palaste folgt hierauf noch in wörtlicher Übereinstimmung. Und eine solche ‚Bearbeitung‘, die einem selbstschaffenden Talente

kaum möglich wäre, traut man einem Dichter wie Shakespeare zu!"

Nach den Ausführungen Schmidts und Genées kann gar kein Zweifel mehr bestehen, daß der „First Part of the Contention" und die „True Tragedy of Richard, Duke of York" nur mangelhaft nachgeschriebene piratical editions des zweiten und dritten Teiles „Heinrichs des Sechsten" sind. Die Ansicht von Robert Hessen[1]), daß in den Millingtonschen Ausgaben die 1899 Folioverse nur aus dem Grunde fehlen, weil sie bei der Aufführung gestrichen worden wären, ist auch zu verwerfen. Denn es wird niemals einen Theaterleiter geben, der so planlos und unverständig streicht, daß der Text in einer solchen, oft geradezu sinnlosen Weise wie in den beiden apokryphischen Stücken entstellt wird. Im übrigen bemerkt Hessen sehr richtig: „Mit der Idee, der Text der Quartausgaben sei etwas Primäres, und Shakespeare habe dann 2373 einzelne Verse in Kleinigkeiten überarbeitet, geschah seinem Andenken wenig Ehre. Wenn er überhaupt etwas vornahm, tat er ganze Arbeit und klaubte nicht an Worten herum."

An den beiden korrumpierten Quartos ist verschiedenes auffallend, was unbedingt eine Erklärung fordert. Warum fehlt in diesen Ausgaben der erste Teil „Heinrichs des Sechsten"? Warum heißt der zweite Teil „The First Part of the Contention" und der dritte Teil nicht entsprechend „The Second Part of the Contention"? Warum ist nur auf dem Titelblatt der „True Tragedy" der Aufführungsvermerk „As it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants", welche Truppe übrigens gar nicht die Shakespearesche war? Warum ist der Text der „True Tragedy" besser als der des „First Part"? Ich glaube nicht fehl zu gehen, wenn ich zur Be-

[1]) „Leben Shakespeares" (Berlin und Stuttgart 1904), S. 103 und 104.

antwortung dieser Fragen an der Hand des sonst noch bekannten Tatsachen-Materials auf Folgendes schließe.

Shakespeare hatte zunächst, etwa um 1590, nur die beiden letzten Teile „Heinrichs des Sechsten" verfaßt, welche ursprünglich die Titel „The First Part" bezw. „The Second Part of of the Contention etc." geführt haben. Daß die beiden letzten Teile vor dem ersten Teile auf die Bühne gekommen sind, folgt (außer aus dem alten Namen „The First Part of the Contention" des jetzigen zweiten Teiles „Heinrichs des Sechsten") auch noch aus dem Umstande, daß 1592 Robert Greene, der bereits am 3. September desselben Jahres starb, in seinem erwähnten Pamphlet, „A Groat's Worth of Wit" einen Vers aus dem dritten Teile „Heinrichs des Sechsten" parodiert, und dieser deshalb damals schon ein älteres und wohlbekanntes Stück gewesen sein muß, während — wie wir noch sehen werden — der jetzige erste Teil erst am 3. März desselben Jahres zum ersten Male gespielt worden ist. Denn die Greenesche Anspielung auf Shakespeares Vers: „O tiger's heart, wrapt in a woman's hide!" hatte nur dann Sinn und konnte nur dann verstanden werden und wirken, wenn das Stück (also der dritte Teil „Heinrichs des Sechsten"), in dem der Vers vorkommt, bereits allgemein bekannt war. Die beiden letzten Teile „Heinrichs des Sechsten" sind ursprünglich von der Shakespeareschen Truppe gespielt worden; hierfür legt an der zitierten Stelle aus dem Epiloge zu „Heinrich dem Fünften" unser Dichter selbst Zeugnis ab, wo er sagt, daß auf seiner Bühne die Dramen, welche das Leben Heinrichs des Sechsten zum Inhalt haben, oft gegeben worden sind. Schon damals, ehe noch der jetzige erste Teil erschienen war, hat Millington die beiden letzten Teile während der Aufführung unter den alten Titeln „The First Part" bezw. „The Second Part of the Contention etc." nachschreiben lassen, die Drucklegung jedoch aus irgend welchen Gründen hinausgeschoben. Aus

einer Notiz in Hensloves Tagebuch unter dem 3. März 1592 wissen wir nun, daß an diesem Tage von der Shakespeareschen Truppe, die sich damals nach Lord Strange nannte, am Rosentheater zum erstenmal ein Stück „Henery the Sixth" gegeben worden ist. Dieses Drama ist — wie aus einer Bemerkung Thomas Nashs in seiner am 8. August 1592 zum Druck angemeldeten satirischen Schrift „Pierce Penniless his supplication to the devil" hervorgeht — dasselbe, das wir jetzt als den ersten Teil „Heinrichs des Sechsten" bezeichnen. Die Mitteilung Nashs lautet: „Wie würde den tapferen Talbot (den Schrecken der Franzosen) der Gedanke erfreut haben, daß er noch einmal, nachdem er zweihundert Jahre in seinem Grabe gelegen hatte, auf der Bühne triumphieren sollte, und seine Gebeine mit den Tränen von wenigstens zehntausend Zuschauern, welche ihn in dem Tragöden, der seine Person darstellt, frisch blutend zu sehen glauben, (zu verschiedenen Malen) von neuem einbalsamiert werden würden!" (How would it have joyed brave Talbot (the terror of the French), to thinke that after he had lyne two hundred yeares in his Tombe, hee should triumphe againe on the Stage, and have his bones newe embalmed with the teares of ten thousand spectators at least (at severall times), who, in the Tragedian that represents his person, imagine they behold him fresh bleeding!) Da nun das neue Stück wegen seiner nationalen Tendenz sich anhaltend der Gunst des Publikums erfreute, so ließ 1594 Millington die bereits in seinem Besitz befindliche Kopie der früher aufgeführten Fortsetzung mit dem alten Titel „The First Part of the Contention etc." drucken. Unterdessen bemächtigten sich nun die Diener des Grafen Pembroke — ob auf rechtmäßige Weise (wie ich vermute) oder auf unrechtmäßige, bleibe dahingestellt — des schon früher von der Shakespeareschen Truppe des Lord Strange gespielten „Second Part of the Contention etc". Da sie dieses Stück

allein gaben, so tauften sie es — vielleicht auch, damit das Publikum glaube, es mit einem neuen Drama zu tun zu haben — um in „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke, and the death of the good King Henrie the Sixt, with the whole contention betweene the two houses Lancaster and Yorke". Daß sie nur dieses Drama, nicht auch das vorhergehende gespielt haben, wie manchmal angenommen wird, erhellt schon daraus, daß sie es fälschlich als ein Stück „mit dem ganzen Streite" bezeichneten. Millington ließ nun seine Kopie des „Second Part of the Contention etc." nach der Aufführung der Pembrokeschen Truppe ergänzen und veröffentlichte dann 1595 den verbesserten Text unter dem geänderten Titel mit dem Zusatz: „As it was sundrie times acted by the Right Honourable the Earle of Pembrooke his seruants."

Millington gab sowohl „The First Part of the Contention", der für ihn unter dem 12. März 1593/4 in den Verlagslisten eingetragen ist, wie „The True Tragedy" noch einmal und zwar wiederum anonym 1600 heraus; für diese zweite Auflage hatte er das erste Stück von Valentine Sims, das zweite von William White drucken lassen. Laut einer Notiz in den Registern der Buchhändlerinnung unter dem 19. April 1602 überließ er dann seinen Anteil an den beiden Dramen dem Verleger Thomas Pavier, welcher bei der von ihm im Jahre 1619 veranstalteten dritten Auflage beide Stücke in einem Buche vereinigte. Diese Ausgabe war durch Zusätze aus dem zweiten und dritten Teile „Heinrichs des Sechsten" vermehrt worden und erschien mit Shakespeares vollem Namen unter dem Titel: „The Whole Contention Betweene the Two famous Houses, Lancaster and Yorke. With the tragicall Ends of the Good Duke Humfrey, Richard Duke of Yorke, and King Henrie the sixt. Divided into Two Parts: and newly corrected and enlarged. Written

by William Shakespeare, Gent. Printed at London for T. P. n. d. [1619].“ Am 4. August 1626 trat dann laut den Verlagsregistern Paviers Witwe die beiden Stücke mit anderen Dramen Shakespeares unter dem Sammelausdruck „Shakesperes plaies“, der ebenfalls äußerst eindringlich für die Shakespearesche Autorschaft der beiden Historien zeugt[1]), an Brewster und Bird ab, und letzterer zedierte gemäß dem Eintrage vom 8. November 1630, wo die beiden Schauspiele kurz „Yorke and Lancaster“ genannt sind, sein Verlagsrecht an den beiden Stücken wieder dem Verleger Cotes.

[1]) Vergl. hierzu S. 124.

☙

12. Perikles, Fürst von Tyrus.

Wie die Kritik unserm Dichter den „Perikles" absprechen konnte, ist völlig unerklärlich. Wir besitzen mehrere äußere Zeugnisse, welche die Echtheit dieses Stückes unwiderleglich beweisen, dagegen nicht eine einzige Beurkundung, welche zu deren Anfechtung herangezogen werden kann. Und wenn trotzdem von George Steevens, Nicolaus Delius[1]) u. a. versucht worden ist, aus der inneren Beschaffenheit des Dramas Shakespeares Autorschaft ganz oder zum Teil zu bestreiten, so haben sie dies nur tun können, indem sie ihrer vorgefaßten Meinung zuliebe die historischen Belege grundlos verdächtigten oder deren Sinn willkürlich entstellten. Wie unzuverlässig übrigens innere Gründe sind, habe ich schon dargelegt.

Den „Perikles" hatte unter dem 20. Mai 1608 der Verleger Edward Blount bei der Buchhändlerinnung zum Druck angemeldet. Das Stück ist aber nicht bei diesem erschienen, sondern bei Henry Gosson und zwar zum ersten Male im Jahre 1609 in zwei nur wenig voneinander verschiedenen Quartausgaben unter dem Titel:

„The late, And much admired Play, Called, Pericles, Prince of Tyre. With the true Relation of the whole Historie, aduentures, and fortunes of the said Prince:

---

[1]) „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft", dritter Band (1868), S. 175—204.

As also. The no lesse strange, and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter Mariana. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banck-side. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson, and are to be sold at the signe of the Sunne in Paternoster row. 1609."

Diese beiden ersten Auflagen, wie auch eine dritte vom Jahre 1611, sind also bereits zu Shakespeares Lebzeiten mit seinem vollständigen Namen erschienen, ein Umstand, der wohl zu beachten ist. Auch die weiteren Drucke aus den Jahren 1619, 1630 und 1635 tragen Shakespeares Namen. Selbst, wenn wir nur diese äußeren Zeugnisse für die Shakespearesche Autorschaft des „Perikles" hätten, müßten wir diese anerkennen, solange jene nicht durch andere historische Beurkundungen lügengestraft würden. Wir besitzen jedoch noch weitere Beweise für die Echtheit dieses Stückes. So schreibt Samuel Sheppard in seinem 1646 herausgegebenen Gedichte „The Times Displayed in Six Sestyads":

„See him whose Tragic Sceans Euripides
Doth equal, and with Sophocles we may
Compare great Shakespear; Aristophanes
Never like him, his Fancy could display:
Witness the Prince of Tyre, his Pericles."

Im Jahre 1652 spricht Jo. Tatham, ein sonst wenig bekannter Dichter, in seinen Versen, die das Stück: „A Joviall Crew: or The Merry Beggars, by Richard Brome. Presented . . . in the yeer 1641" einleiten, unser Drama ausdrücklich Shakespeare zu. Hier stehen nämlich die schönen Verse:

„But Shakespeare the Plebean Driller, was
Founder'd in's Pericles, and must not pass."

Ferner sagt John Dryden in seinem 1684 in seinen „Miscellany Poems" gedruckten Prologe zu Charles Davenants

1677 erschienener Tragödie „Kirke“ deutlich und bestimmt, daß Shakespeare den „Perikles“ verfaßt hat. Dryden aber war sehr gut bekannt mit Heminge und anderen Bühnengenossen Shakespeares, besonders jedoch mit Sir William Davenant, einem königlichen Diplomaten und Soldaten im Rebellionskriege, einem Theaterdichter und -leiter nach der Restauration, dem Sohne jenes Oxforder Kronenwirtes John Davenant, in dessen Hause Shakespeare viel verkehrt hat, und dessen Gattin, eine sehr schöne und geistreiche Frau, die Geliebte unseres Dichters gewesen sein soll. Dieser Sir William Davenant, der sich sogar mit Stolz rühmte, ein illegitimer Sohn Shakespeares zu sein, und von dem Nicholas Rowe, der erste kritische Biograph unseres Dichters, ausdrücklich hervorhebt, daß er „mit dessen Angelegenheiten jedenfalls sehr gut vertraut“ gewesen ist (probably very well acquainted with his affairs), dieser Sir William Davenant ist sicher durch seine Eltern wohl über Shakespeares Leben und Werke unterrichtet gewesen und wird über diese auch seinem Freunde Dryden genaue Mitteilungen gemacht haben. Und diese Umstände geben gerade Drydens Zeugnis besonderes Gewicht, welcher außer in jenem Prologe den „Perikles“ noch ein zweites Mal 1672 in „The Conquest of Granada by the Spaniards“ (Second Part, Defence of the Epilogue) als ein Shakespearesches Stück erwähnt. Ich begreife nicht, wie gegen solche authentische Beurkundungen die unzuverlässige innere Beschaffenheit des Dramas als Beweisgrund ins Feld geführt werden kann.

Unparteiische Kritiker erkennen daher jetzt auch die Echtheit des „Perikles“ trotz seiner offenbaren Mängel bedingungslos an. Bei der Beantwortung der Frage, wann Shakespeare dieses Stück wohl geschrieben haben mag, ist von historischen Belegen vor allem der eben erwähnte Prolog John Drydens heranzuziehen, wo es heißt:

„Auch Shakespeares Muse bracht' zuerst hervor
Den Perikles, der älter als der Mohr."
(Shakespear's own Muse her Pericles first bore,
The Prince of Tyre was elder than the Moore.)

Hieraus geht klar hervor, daß das Schauspiel „Perikles" das erste Kind der Shakespearischen Muse, also noch vor dem „Titus Andronikus" geschrieben ist. Shakespeare hat es wahrscheinlich bald nach seiner Ankunft in London gedichtet, etwa Ende des Jahres 1585 oder Anfang 1586. Daß es noch vor dem „Titus Andronikus" entstanden ist, folgt auch daraus, daß es noch Pantomimen (dumb shows) enthält. Es stammt also aus einer Zeit, in der diese noch üblich waren, während Shakespeare in seinem „Titus Andronikus" mit diesem Brauche schon gebrochen hat. Und was ist wohl natürlicher, als daß ein jugendlicher Dramatiker sich anfänglich der alten Sitte der Bühne beugte und ebenfalls dumb shows in seine Stücke einwob? Auf die frühe Entstehungszeit deuten auch die in der ersten Hälfte so häufig vorkommenden Reime, namentlich die gereimten Couplets inmitten einer Rede, wie wir sie in Shakespeares Jugenddramen, besonders in den Lustspielen, und stellenweise selbst noch im „Richard dem Dritten" antreffen. Ich bin jedoch überzeugt, daß der „Perikles" nicht vor Anfang des Jahres 1608 auf die Bühne gekommen ist. Hierfür spricht, daß er auf dem Titelblatt der ersten Quarto ein „neues Stück" (late play) genannt wird, was selbstverständlich nur soviel wie neu für das Publikum bedeuten soll, aber nicht — wie manche meinen — soviel wie damals erst entstanden. Auch in einer 1608 im Druck veröffentlichten Novelle eines Dichterlings namens George Wilkins wird das Drama als „kürzlich dargestellt" (lately presented) bezeichnet, und ferner wird es noch in dem 1609 anonym erschienenen Gedichte „Pimlyco or Runne Red-Cape" als ein für das Publikum neues und volle Häuser erzielendes Schauspiel erwähnt. Hier heißt es:

„Amazde I stood, to see a Crowd
Of Civill Throats stretched out so loud,
As at a New-Play, all the Roomes
Did swarm with Gentiles mix'd with Groomes,
So that I truly thought all These
Came to see Shore or Pericles."

Als Shakespeare etwa im Herbst des Jahres 1607 sein bisher noch nicht aufgeführtes Jugenddrama „Perikles" aus seinen Manuskripten hervorsuchte, um in seiner Eigenschaft als Theaterdirektor dem Globustheater ein neues Stück zu geben, hat er das romantische Schauspiel, ehe er es auf die Bühne brachte, einer Überarbeitung unterzogen. Die ganze epische Anlage, selbst die damals bereits veralteten dumb shows und die die einzelnen Teile des Stückes verbindenden Erzählungen des Chorus, den der Dichter John Gower spricht, behielt er jedoch bei, und die Erneuerungen erstreckten sich hauptsächlich nur auf die Verse und die Vertiefung einiger Charaktere. Hierdurch werden uns die großen Ungleichheiten im „Perikles" vollkommen erklärlich. Wieviel Shakespeare geändert hat, ist schwer zu entscheiden. Die Unbeholfenheit vieler Verse ist nicht stets darauf zurückzuführen, daß sie erhaltene Partien des Jugendentwurfes sind. Sie sind oft so schlecht, daß Shakespeare sie sicher umgeformt haben würde, wenn sie so, wie sie uns jetzt vorliegen, ursprünglich gewesen wären. Ich glaube, daß auch an ihrer Stelle im Manuskripte des Dichters wohllautende Verse gestanden haben, und ihre jetzige Schwerfälligkeit ihren Grund lediglich darin hat, daß uns der Text nachweisbar äußerst korrumpiert überliefert worden ist. Aus den Noten der von W. Gg. Clark, John Glover und W. A. Wright besorgten Shakespeare-Ausgabe, der sogenannten Cambridge-Edition[1]), welche alle Lesarten gibt, geht deutlich hervor, daß im Gossonschen Text eine unglaubliche

[1]) Cambridge 1863 bis 1865; neun Bände.

Verwirrung herrscht; Blankverse sind als Prosa gedruckt oder so falsch abgeteilt, daß von fünffüßigen Jamben nichts zu merken ist. Erst Malone, Steevens u. a. haben versucht, aus dem willkürlich gedruckten Quartotexte mühsam die Blankverse herauszuschälen, und es ist daher nicht verwunderlich, daß diese oft recht hinken. Am meisten scheint Shakespeare die letzten drei Akte überarbeitet zu haben; hier finden wir im Stil am häufigsten Eigentümlichkeiten des reifen Shakespeare. Dagegen verraten die komischen Szenen, wie die zwischen den Fischern [1]), durchaus den jugendlichen Shakespeare; so auffallend klingen sie an verwandte Stellen in der „Komödie der Irrungen", den „Beiden Edelleuten von Verona" und „Heinrich dem Sechsten" an. Die von dem altenglischen Dichter John Gower als Chorus gesprochenen Verse hat Shakespeare in einer zu seiner Zeit bereits antiquierten Sprache und in den veralteten klappernden Reimpaaren abgefaßt, sicher mit Absicht, um auf das Zeitalter Gowers hinzudeuten, der schon 1408 gestorben war.

Wie schon gesagt, ist der „Perikles" ein sehr ungleiches Stück; neben großen Unvollkommenheiten weist er Stellen von hervorragender Schönheit auf, was jedoch durch seine Entstehung auf ungezwungene Weise erklärt ist. Aber gewisse einseitige Kritiker können natürlich nicht umhin, einen Dichter aufzustöbern, der das Stück ursprünglich verfaßt habe, und dem sie dann dessen Mängel (wie die epische Anlage und die unbeholfenen Verse) aufhalsen, während sie die Vorzüge des Stückes auf das Konto Shakespeares schreiben, der das vorhandene Werk des anderen umgearbeitet habe. Uneinsichtsvollerweise gehen sie von der falschen Voraussetzung aus, daß Shakespeare ein unfehlbarer dramatischer Papst sei, welchen Glauben sie zu ihrem literarischen Dogma erhoben haben. Der

---

[1]) Zweiter Aufzug, erste Szene.

Sündenbock für die im „Perikles“ vorhandenen Mängel soll nun der erwähnte Dichterling George Wilkins sein. Daß dieser gar nicht in Frage kommen kann, geht schon daraus hervor, daß er zum ersten Male im Jahre 1607 mit dem entsetzlichen Machwerk „The Miseries of Enforced Marriage“ als Dichter aufgetreten ist, und der „Perikles“ noch dumb shows enthält, die unwiderleglich auf eine frühere Entstehungszeit weisen. Was sollte wohl diesen jungen Wilkins veranlaßt haben, in einem von ihm geschriebenen Stücke jene längst abgekommenen, veralteten pantomimischen Szenen anzuwenden, die er vielleicht niemals auf der Bühne gesehen hatte? Er soll nun deshalb der eigentliche Verfasser des „Perikles“ sein, weil er nach dessen Aufführung das Stück einer Novelle zugrunde gelegt hat, die 1608 im Druck erschienen ist und den Titel führt: „The Painfull Adventures of Pericles, Prynce of Tyre, being the True History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower. At London, Printed by T. P. for Nat. Butter, 1608.“ Delius meint nun, daß Wilkins nur deshalb auf das kürzlich aufgeführte Drama ausdrücklich hinweist, um anzudeuten, daß es ursprünglich sein Eigentum gewesen sei. Wie falsch und haltlos diese Argumentierung ist, sieht jeder sofort ein. Wilkins hat das Stück nur deshalb als Erzählung verarbeitet, weil es sehr beliebt gewesen ist. Er ist von denselben spekulativen Gesichtspunkten geleitet worden wie jene, die aus Schillers „Räubern“ jenen berüchtigten Hintertreppenroman von dem „Berühmten Räuberhauptmann Karl Moor und seiner Bande“ fabriziert haben. Hätte Wilkins sein geistiges Eigentum am „Perikles“ geltend machen wollen, so hätte er ein viel natürlicheres und besseres Mittel gehabt: er hätte einfach nur seine Originaldichtung in Druck zu geben brauchen, welches Recht ihm keine Macht der Welt nehmen konnte. Und gesetzt den unwahrscheinlichen Fall, Wilkins

habe aus irgend welchen Gründen nicht sein Drama veröffentlichen wollen, sondern nur die Novelle, so hätte er in dieser den aufgeführten „Perikles“ sicher ausdrücklich als sein Eigentum bezeichnet, statt nur auf das Stück als seine Quelle hinzuweisen. Und hätte er dies nicht auf dem Titelblatte tun wollen, dessen Fassung unzweideutig die spekulative Absicht verrät, so hätte er dies sicher am Schlusse der ausführlichen Inhaltsangabe getan, wo er sagt: „Ich bitte den Leser nur darum, diese Erzählung in derselben Weise aufzunehmen, wie es mit ihr in der ihr von dem alten Gower, dem berühmten englischen Dichter, gegebenen Gestalt geschehen ist, welche die Schauspieler Sr. Majestät des Königs vortrefflich dargestellt haben“ (Onely intreating the Reader to receive this Historie in the same maner as it was under the habit of ancient Gower the famous English Poet, by the King's Maiesties Players excellently presented). An dieser Stelle würde Wilkins das Drama, wenn es von ihm herrührte, auch unbedingt für das seinige erklärt haben, da er dann mit viel mehr Recht den Leser hätte bitten können, seine Novelle ebenso wohlwollend wie das Schauspiel aufzunehmen. Ja, wenn er nur einen allergeringsten Anteil an dem Shakespeareschen Stücke hätte, so würde er es erwähnt haben. Da dies aber nicht geschehen ist, so folgt, daß von Wilkins auch nicht eine einzige Zeile des Dramas herrührt, weder in dessen jetziger, noch in dessen früherer Gestalt. Wer dies nicht einsieht, mit dem kann man nicht darüber reden; denn der will es einfach nicht einsehen. Und würde Wilkins die Darstellung der königlichen Schauspieler gelobt haben, wenn diese ihm sein Werk gestohlen hätten? Würde er sie und ihren Leiter Shakespeare dann nicht vielmehr als literarische Diebe gebrandmarkt haben?

Die meisten englischen Shakespeare-Forscher begnügen sich aber nicht mit einem zweiten Dichter, sondern haben noch einen dritten Schriftsteller nötig, um die Fehler des „Perikles“ von

Shakespeare abzuwälzen. So schreibt Sidney Lee[1]): „Auf jeden Fall können Wilkins sicher Teile des „Perikles" zugeschrieben werden.... Von Shakespeare rühren nur der dritte und fünfte Akt und Teile des vierten Aktes her, welche zusammen ein selbständiges Ganzes bilden und mit den übrigen Szenen nicht genügend verbunden sind. Man hat vermutet, daß noch eine dritte Hand (eines noch unter Wilkins stehenden Dichters) an dem Drama beteiligt gewesen ist, und diesem Mitarbeiter (vielleicht William Rowley, der berufsmäßig Stücke durchgesehen und gelegentlich Befähigung gezeigt hat) werden am besten die drei zwecklos rohen Szenen zugeschrieben, die in oder vor einem Bordell spielen (vierter Akt, zweite, fünfte und sechste Szene)." Literarhistorische Beweise für seine Ansicht vermag Lee natürlich nicht zu geben, und Ausdrücke wie: „Man hat vermutet" und: „Diesem Mitarbeiter werden am besten die drei zwecklos rohen Szenen zugeschrieben" klären uns genügend über die Haltlosigkeit und Ursache solcher Shakespeare-Hypothesen auf. „Man merkt die Absicht, und man wird verstimmt." Ja, vor Lee ist Fleay sogar so weit gegangen, daß er die nach seiner Meinung echten Partien des „Perikles" von den angeblich unechten Teilen unbedenklich getrennt und in den „Transactions of the New Shakespeare Society" (I, S. 195 u. ff.) im Zusammenhange als „The Strange and Worthy Accidents in the Birth and Life of Marina. By William Shakespeare" zum Abdruck gebracht hat. Auch er unterscheidet am „Perikles" drei Autoren, nämlich: 1. Shakespeare, 2. Rowley als den Verfasser der Bordellszenen und 3. Wilkins als den „original manager and supervisor"[2]). Ich glaube, es ist nicht nötig, auf eine derartige Willkür näher einzugehen. Es liegt „auf der Hand,

[1]) A. a. O., S. 243.

[2]) Vergleiche auch Fleays „Shakespeare Manual" auf S. 51, sowie auf S. 209—223.

welcher Grad von Zuverlässigkeit sich einem Verfahren zugestehen läßt, daß durch keine metrische Rechenexempel des Charakters subjektivster Willkür entkleidet werden kann. Es ist ein Glück, daß kein deutscher Kritiker in solcher Weise vorgegangen ist; er würde selbst seinen englischen Kollegen gegenüber einen harten Stand gehabt haben"[1]). Für die Bordellszenen durchaus einen anderen Verfasser als Shakespeare zu suchen, ist albern; das Publikum des elisabethanischen Theaters nahm an diesen durchaus keinen Anstoß, wie es unser Zeitalter tut, und fand sie nicht zwecklos roh. Hier die Roheit zu unterdrücken, ist Shakespeare als ein Verstoß gegen die Lebenswahrheit unmöglich gewesen, und die Worte, mit denen Marina den Lysimachus und den Diener des kupplerischen Paares abfertigt, sind sogar in jeder Beziehung echt shakespearisch. Das kann nur verkennen, wer nicht sehen will. Man darf aber Shakespeare in bezug auf seine sogenannte „Unanständigkeit" nicht durch die Brille unseres prüden Zeitalters betrachten.

Die älteste Quelle für das Shakespearesche romantische Schauspiel ist eine griechische Erzählung aus dem fünften oder sechsten Jahrhundert, wo der Held jedoch nicht Perikles, sondern Apollonius von Tyrus heißt. Eine lateinische Übersetzung dieser Urquelle wird schon in einem klösterlichen Bücherverzeichnis aus dem neunten Jahrhundert erwähnt und ist kurz nach der Erfindung der Buchdruckerkunst gedruckt worden. In ihr ist bereits die Handlung des Shakespeareschen Stückes in allen Zügen und derselben Reihenfolge vorgebildet. Gegen Ende des zwölften Jahrhunderts wurde die Geschichte des „Apollonius von Tyrus" von Gottfried von Viterbo in lateinische Verse gebracht, welcher sie als einen Teil der Geschichte Antiochus des Dritten von Syrien in sein „Pantheon" aufnahm. Im vierzehnten Jahrhundert brachten sie die „Gesta Romanorum"

---

[1]) Karl Elze, „William Shakespeare" (Halle 1876), S. 411.

wieder; dann wurde sie zu einem französischen Roman umgearbeitet, welcher den Stoff zu der 1510 gedruckten „English Chronicle of Apollyn of Tyre“ lieferte. Shakespeare folgte in seinem Stücke jedoch nicht dieser Darstellung, sondern dem alten 1408 gestorbenen englischen Dichter John Gower, welcher die Geschichte des Perikles bereits im vierzehnten Jahrhundert nach der lateinischen Dichtung Gottfrieds von Viterbo in Verse gebracht und seiner „Confessio Amantis“ unter dem Titel „Apollonius of Tyre“ einverleibt hatte. Deshalb läßt er auch diesen alten Poeten aus dem Grabe erstehen und den Chorus seines Stückes sprechen. Außerdem war in England noch eine Prosaübersetzung des französischen Romans vorhanden, welche, von Lawrence Twyne geliefert, 1576 in dessen Volksbuche „Patterne of Painfull Adventures“ im Druck erschienen war, und wo der Held ebenfalls noch Apollonius heißt. Von diesem Buche kam 1607 eine zweite Auflage heraus, welche vielleicht der Grund war, daß Shakespeare sich seines Jugendstückes erinnerte und es nach einer Überarbeitung auf die Bühne brachte. Der große Erfolg dieses romantischen Dramas veranlaßte dann 1608 Wilkins zu seiner namentlich auf Shakespeare basierenden Novelle „The Painfull Adventures of Pericles, Prynce of Tyre,“ und ist wohl auch die Ursache gewesen, daß Shakespeare in seinen bald darauf entstandenen Stücken „Cymbelin“, „Das Wintermärchen“ und „Der Sturm“, in welchen wir auch eine Fülle von Motiven des „Perikles“ zum zweiten Male finden, wieder zu romantischen Stoffen griff; denn der große Brite schrieb wie Iffland seine Dramen hauptsächlich vom Standpunkte eines praktischen Schauspieldirektors. Grillparzer hat von ihm richtig gesagt: „Shakespeare war in erster Linie Theatermann, und nur, weil er ein Genie war, ist er hinter seinem eigenen Rücken der größte Dichter geworden.“

13. Lokrin.

Das Trauerspiel „Lokrin“ ist unter dem 20. Juli 1594 ohne Angabe des Verfassers für den Verleger Thomas Creede in die Register der Londoner Buchhändlerinnung eingetragen worden und erschien im folgenden Jahre unter dem Titel:

„The lamentable Tragedie of Locrine, the eldest sonne of King Brutus, discoursing the warres of the Britaines and Hunnes, with their Discomfiture: the Britaines victorie with their Accidents, and the death of Albanact. No lesse pleasant than profitable. Newly set foorth, ouerseene and corrected by W. S. London, printed by Thomas Creede. 1595.“

Hier ist der Verfasser nur durch die Initialen W. S. angedeutet, aus welchen man auf Shakespeares Autorschaft geschlossen hat. Und dies ist mit vollem Recht geschehen; denn es gibt nur zwei Dramatiker jener Periode, deren Namen die Anfangsbuchstaben W. S. besitzen: William Shakespeare und Wentworth Smith. Dieser, der Verfasser der „Puritanerin“, kann aber beim „Lokrin“ nicht in Betracht kommen, da er erst 1599, fünf Jahre nach dessen Erwähnung in den Verlagsregistern, seine Dichterlaufbahn begonnen hat; denn in diesem Jahre wird er — wie schon bemerkt — zum ersten Male in

Henslowes Tagebuch als der Verfasser der „Italian Tragedy" genannt. Wir sind also aus diesen äußeren Gründen gezwungen, die Shakespearesche Autorschaft des „Lokrin" anzuerkennen.

Das Stück stammt sicher nicht aus der Zeit, in der es gedruckt worden ist. Schon der Beisatz auf dem Titelblatte: „Newly set foorth, overseene and corrected" beweist, daß es älter und damals nur wieder hervorgesucht worden ist. Auch die zahlreichen noch in gereimten Versen geschriebenen Stellen deuten auf eine frühere Entstehungszeit. Dieselbe wird ferner noch dadurch bewiesen, daß dieses Trauerspiel noch dumb shows enthält; es ist also in einer Zeit entstanden, als diese noch gebräuchlich waren. Aus einem Vergleich der Pantomimen im „Perikles" mit denjenigen im „Lokrin" gewinnen wir für dessen Alter sogar einen bestimmten Anhalt. In diesem Stücke sind die dumb shows noch ganz nach der Art der vorshakespeareschen Dramatiker verwendet; sie sind Darstellungen aus der Tierwelt und der griechischen Mythologie, welche die Handlung durchaus nicht fördern, sondern nur zum Vergleich herangezogen sind. Im „Perikles" dagegen sind sie nicht mehr bloße Schaustellungen; sie sind innig mit dem Ganzen verwebt und führen die Aktion weiter. Hier ist Shakespeares dramatischer Sinn also schon gereifter als dort, und daher ist „Lokrin" das ältere dieser beiden Schauspiele.

Man könnte hier einwenden, daß diese Ansicht mit dem beim „Perikles" angeführten Zeugnis John Drydens im Widerstreit steht. Allein aus dem Gesamtinhalte des 1675 geschriebenen Prologes zu Charles Davenants 1677 erschienener Jugendtragödie „Kirke" ergibt sich, daß in diesem nur die Rede von aufgeführten Dramen sein kann, während — wie wir sehen werden — „Lokrin" sicher nie die Bühne betreten hat. Die Stelle in diesem Prologe, der dartun will, daß jeder Dichter mit schwachen Werken anfange, lautet vollständig:

„Your Ben and Fletcher in their first young flight
Did no Volpone, no Arbaces write;
But hopp'd about, and short excursions made
From Bough to Bough, as if they were afraid,
And each were guilty of some slighted Maid.
Shakespear's own Muse her Pericles first bore,
The Prince of Tyre was elder than the Moore:
'Tis miracle to see a first good Play,
All Hawthorns do not bloom on Christmas-day.
A slender Poet must have time to grow,
And spread and burnish as his Brothers do.
Who still looks lean, sure with some Pox is curst,
But no Man can be Falstaff fat at first."

Dryden will hier dem Publikum seine Behauptung beweisen, indem er zeigt, daß wie Ben Jonson und Fletcher so selbst Shakespeare, ehe er ein solches Meisterwerk wie den „Mohren von Venedig" geschrieben hatte, schwächere Arbeiten verfaßt hat. Zu diesem Zwecke konnte er nur ein durch die Aufführung allgemein bekanntes Stück wählen; er griff deshalb zum „Perikles" als dem ältesten Kinde der Shakespeareschen Muse, welches die Bühne gesehen hatte. Hätte er den dem großen Publikum fremden „Lokrin", der nie gespielt worden war, als Beispiel zitiert, so würde dieses alle Wirkung verloren haben. Daß dieses Trauerspiel bis zum Jahre 1595 niemals aufgeführt worden ist, geht daraus hervor, daß es auf dem Titelblatte des Druckes, der aus diesem Jahre stammt, keinen entsprechenden, sonst üblichen Vermerk hat; und daß man späterhin, als man bereits im Besitz eines reichhaltigen besseren Repertoires war, auf dieses schwächlichere Stück mit seinen veralteten undramatischen Pantomimen zurückgegriffen haben wird, ist mehr als unwahrscheinlich.

Shakespeare dürfte den „Lokrin" wohl schon geschrieben haben, ehe er im Jahre 1585 Stratford verließ; seine Entstehung setze ich um 1584/85. Auch hier hatten sich oft Theatertruppen produziert, in dem achtzehnjährigen Zeitraum von 1569

bis 1587 mindestens vierundzwanzigmal; und gerade Shakespeares Vater ist es gewesen, welcher während seiner Amtszeit als Bürgermeister (bailiff) von Michaelis 1568 bis 1569 zum ersten Male Schauspieler ermutigt hatte, nach Stratford zu kommen. Die ersten Truppen, die hier aufgetreten sind, waren — wie aus den erhaltenen Rechnungsbüchern der Stratforder Kämmerei hervorgeht — die der Königin und die des Grafen von Worcester, welche beide im Jahre 1569 von John Shakespeare in seiner Eigenschaft als bailiff nach damaligem Brauche öffentlich bewillkommnet worden waren. Im Jahre 1573 folgten dann die Schauspieler des Grafen von Leicester, 1576 die Truppen der Grafen von Warwick und von Worcester, 1577 die der Grafen von Leicester und Worcester, 1579 die des Lord Strange und der Gräfin von Essex, 1580 die Schauspieler des Grafen Derby, 1581 die Truppen des Grafen von Worcester und des Lord Bartlett, 1582 die Diener des Grafen von Worcester, 1583 die Gesellschaften des Lord Bartlett und des Lord Shandow, 1584 die der Grafen von Oxford, von Worcester und von Essex, 1586 eine in den Rechnungsbüchern nicht namentlich angeführte Truppe und 1587 die Schauspieler der Königin, des Grafen von Essex, des Grafen von Leicester, des Lord Stafford und noch eine fünfte in den Kämmereiakten nicht mit Namen bezeichnete Gesellschaft. Während dieser Zeit sind aber in Stratford zweifellos auch noch andere Truppen aufgetreten, die in den Stratforder Dokumenten nicht erwähnt sind. Der junge William hat also schon in seiner Vaterstadt reichliche Gelegenheit gehabt, theatralische Vorstellungen zu besuchen, welche ihn, den geborenen Dramatiker, gewiß zu eigenem Schaffen angeregt haben werden. Er hat sicher nicht erst in London begonnen, Schauspiele zu schreiben. Karl Elze sagt sehr richtig[1]: „Alle innere Wahrscheinlichkeit spricht dafür,

[1] A. a. O., S. 130.

daß er . . . mit einem oder dem andern Drama in der Tasche nach London ging, um dort seine Geisteskinder an die Öffentlichkeit zu bringen, wie Schiller mit dem Manuskript des „Fiesko" aus Stuttgart floh." Ein solches Genie wie Shakespeare fängt nicht erst im Alter von zweiundzwanzig Jahren zu dichten an. Wer dies glaubt, hat nicht die geringste Ahnung, wie feurig sich gerade bei einem Jüngling die dichterische Begabung kundgibt. Der größte Dramatiker Deutschlands, Schiller, hatte bereits mit dreizehn Jahren ein religiöses Trauerspiel „Die Christen" und kurz darauf einen „Absalon" geschrieben, welchem bald die beiden Trauerspiele „Der Student von Nassau" und „Kosmus von Medici" folgten, und schon mit achtzehn Jahren seine „Räuber" begonnen; als Achtzehnjährige hatten Lessing schon seinen „Jungen Gelehrten" und Goethe schon seine beiden Lustspiele „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" gedichtet. „Frühreife ist das charakteristische Kennzeichen des Genies. . . . Soll Shakespeare allein von dieser Regel eine Ausnahme gemacht haben? Die Tatsache seiner frühzeitigen Verheiratung ist fast hinreichend, um uns vom Gegenteil zu überzeugen. Überdies trugen alle äußeren Umgebungen und Einflüsse, die ebenmäßige Schönheit der Landschaft, die mannichfachen und inhaltsvollen geschichtlichen Erinnerungen seiner Heimat, wie das poetische, sinnlich-heitere Volksleben, in welchem er aufwuchs, insgesamt dazu bei, die schnelle Zeitigung seines Geistes zu befördern. Welchen bedeutsamen Anteil daran die theatralischen Aufführungen haben mußten, können wir täglich an unserer eigenen Jugend beobachten. Selbst Kinder, die nur ein Minimum dichterischer Anlage besitzen, haben ihre Freude an einem Puppentheater, für das sie selbst Stücke anzufertigen versuchen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann die Vermutung, daß[1]) Shakespeare den „Lokrin"

---

[1]) Karl Elze, a. a. O., S. 76 u. 77.

(und vielleicht auch den „Perikles") bereits in Stratford gedichtet hat, „keineswegs als ungereimt von der Hand gewiesen werden" [1]).

Auch Ludwig Tieck erklärte die Tragödie des „Lokrin", welche ein Lieblingsstück Lessings war, der sie auf die deutsche Bühne verpflanzen wollte [2]), für eine Jugendarbeit Shakespeares. Tiecks Ansicht über dieses Drama deckt sich im allgemeinen mit der meinigen. In seinem „Altenglischen Theater" schreibt er [3]): „Es gibt viele Gemälde, die den Liebhaber und Kenner gleich sehr anziehn und befriedigen; viele aber sind auch nur dem letztern interessant, der in ihnen entweder die große Absicht schätzt, wenn der Meister sie auch nicht ganz erreichen konnte, oder die ihm darum wichtig erscheinen, weil sie gerade von irgend einem bestimmten großen Künstler herrühren, welcher wohl, selbst in nicht ganz gelungenen Versuchen, die nähere Erklärung seiner spätern Meisterwerke unbewußt niederlegt. Im ersten Falle kann eine gewisse Härte, Roheit und Unbehülflichkeit, die den gewöhnlichen Liebhaber zurückschreckt, dem Kenner vielleicht als groß und erhaben dünken, weil er einsieht, daß es dem Künstler nur noch an Übung oder selbst an gutem Willen gebrach, diese Größe und Tiefe mit der Schönheit zu vereinigen; im letztern Falle aber werden ihm selbst Schwächen und Fehler wichtig und belehrend; denn kein Künstler tritt als ein vollendeter auf, kein Zeitalter hat plötzlich ohne Vorbereitung klassische Werke hervorgebracht. Den innerlichen geschichtlichen Zusammenhang, der allein alle Widersprüche erklärt, zu erfassen, sich alle Werke eines großen Geistes als ein Werk und alle Geister — scheinen sie noch so widerstrebend — als

[1]) Karl Elze, a. a. O., S. 76 u. 77.

[2]) Vergleiche Philaret Chasles und F. Guizot, „William Shakespeare, sein Leben, seine Werke und seine Zeit," herausgegeben von P. H. Sillig (Leipzig 1855), S. 114.

[3]) Zweiter Band, S. III bis VII.

den notwendigen Zusammenhang eines Gemütes klar vorzustellen, ist die Aufgabe aller Kunstgeschichte. Kein Dichter wird in diesen Hinsichten so interessant und lehrreich als Shakespeare, wenn man die Werke seiner Jugend mit denen seines Alters vergleicht; seine Verwandlung ist beim ersten Anblick so unbegreiflich, daß mehr als ein Säkulum zwischen seinen ersten und letzten Arbeiten zu liegen scheint, wir mögeu nun die dramatische Kunst und Geschicklichkeit oder seine Ansicht der Poesie und der Menschen oder nur die Art betrachten, wie er die Sprache behandelt. . . . . Der ‚Lokrin‘ ist nach meiner Mutmaßung das früheste seiner dramatischen Gedichte. Es scheint mehr als einmal auf die Unruhen hinzudeuten, die England durch die Parteien erlitt, die sich für die Marie Stuart von Schottland bilden wollten; es ist also wahrscheinlich vor der Hinrichtung dieser Königin geschrieben[1]), als man schon fremde Landungen und Angriffe von außen befürchtete. Bei diesem Trauerspiel, wie beim ‚König Johann‘[2]), muß der jetzige Leser sich immer auf den Standpunkt des damaligen patriotischen Engländers versetzen; denn die Sorge um die geliebte Königin, die Furcht vor Meuterei und fremden Einfluß, vor der Wiederherstellung der verhaßten früheren Regierung beschäftigte und ängstete alle Gemüter. Ich bezweifle übrigens, daß der ‚Lokrin‘ jemals ist gespielt worden; er trägt so sehr das Gepräge eines jungen Dichters, der das Theater nicht kennt, der sich immer im höchsten Schwunge erhalten will, der die notwendige Steigerung und Senkung der Affekte und des Tons vorsätzlich vernachlässigt und mit bewunderungswürdiger Energie seine Personen diese tönend poetische, oft gewaltsame Sprache von Anfang bis zu Ende reden läßt, der zugleich seine ganze Schulgelehrsamkeit bei jeder Gelegenheit ausschüttet, daß man wohl auf die Vermutung kommen muß, der jugendliche Shakespeare

[1]) Diese erfolgte im Jahre 1587.

[2]) Tieck meint hier den älteren „König Johann“ in zwei Teilen.

habe es gedichtet, bevor er London und seine Theater gesehen hatte. Die Ungeschicklichkeit des Werkes muß auch dem blödesten Auge auffallen; aber zu verwundern ist es, daß auch niemand die wahren und großen Schönheiten des Gedichtes, seinen heroischen Ton, seine große Gesinnung, die echte Poesie vieler Stellen, den ergreifenden Patriotismus und das Bestreben, die uralte Sage auf die höchste und würdigste Weise darzustellen, hat bemerken wollen. Die Einwürfe gegen seine Echtheit sind unbedeutend, und es wäre doch wirklich seltsam, wenn ein Gedicht gleichsam wie ein Embryo die meisten spätern Werke Shakespeares enthalten könnte, wenn ein prüfender Blick sein Gemüt auch hier wieder erkennen muß, wenn es seine Vorliebe für das Bizarre und Gigantische so deutlich beurkundet . ., und das Werk nach allem diesen doch von einem andern Dichter sein könnte. Daß er es 1595 von neuem drucken ließ, als man in England wieder eine Spanische Armada fürchtete, daß er es vermehrt und verbessert herausgab (wie der Titel sagt) und es mit seinem Namen W. S. bezeichnete, beweist um so mehr, daß es von ihm geschrieben sein müsse — denn hier einen unbedeutenden Dichter Wentworth Smith finden wollen, da alles übrige für Shakespeare spricht, ist gar zu willkürlich[1]) —; auch beweist dies zugleich, daß er von seinen Jugendarbeiten wohl anders denken mochte als seine Kommentatoren. Bei dieser neuen Auflage sind ohne Zweifel manche Verse, die auf die Zeitumstände anspielen, hinzugekommen, vorzüglich aber die schönen gereimten Stanzen im vierten Akt, die an seine ‚Sonette' und an ‚Venus und Adonis' so bestimmt erinnern, daß diese allein schon die Echtheit des Schauspiels beweisen könnten."

Die Beschaffenheit eines Dramas ist für mich — wie ich dargelegt habe — ja kein Beweis für seine Echtheit. Die

---

[1]) Dies ist nicht nur willkürlich, sondern widerspricht sogar den historischen Tatsachen, wie ich oben gezeigt habe.

stanzen-ähnlichen Strophen aus dem vierten Akte des „Lokrin" klingen jedoch so unverkennbar an die „Sonette" und an „Venus und Adonis an, daß sie die sich aus äußeren Gründen ergebende Shakespearesche Autorschaft glänzend bestätigen. Da eine Ausgabe des Stückes vielfach nicht sofort zur Hand sein wird, will ich jene schönen Verse hier zitieren. Man lese unbefangen und bilde sich dann ein eigenes Urteil:

Estrild.[1]

What prince soe'er, adorn'd with golden crown,
Doth sway the regal sceptre in his hand,
And thinks no chance can ever throw him down,
Or that his state shall everlasting stand,
Let him behold poor Estrild in this plight,
The perfect platform of a troubled wight.

Once was I guarded with Mavortial bands,
Compass'd with princes of the noblest blood;
Now am I fallen into my foemen's hands,
And with my death must pacify their mood.
O life, the harbour of calamities!
O death, the haven of all miseries!

---

[1]) Diese Strophen lauten in deutscher Übersetzung:

Estrild.

Ein jeder Fürst, der eine Krone trägt
Und in der Hand ein Königszepter hält,
Der glaubt, daß nichts sein stolzes Glück zerschlägt,
Und daß sein weites Reich niemals zerfällt,
Der mag auf die betrübte Estrild schauen,
Das Abbild aller unglücksel'gen Frauen.

Einst wurde ich beschützt durch kühne Krieger,
Beschirmt von Fürsten aus höchst edlem Blut;
Jetzt aber bin ich in der Hand der Sieger,
Und nur mein Tod besänftigt ihre Wut.
O Leben, alles Unglücks Jammertal!
O Tod, du Hafen jeder Not und Qual!

I could compare my sorrows to thy woe,
Thou wretched queen of wretched Pergamus,
But that thou view'dst thy enemy's overthrow.
Nigh to the rock of high Caphareus
Thou saw'st their death and then departedst thence:
I must abide the victors' insolence.

The gods that pitied thy continual grief,
Transform'd thy corps, and with thy corps thy care:
Poor Estrild lives, despairing of relief,
For friends in trouble are but few and rare.
What, said I, few? ay, few or none at all,
For cruel Death made havoc of them all.

Thrice happy they, whose fortune was so good
To end their lives, and with their lives their woes!
Thrice hapless I, whom Fortune so withstood,
That cruelly she gave me to my foes!
O soldiers, is there any misery
To be compar'd to Fortune's treachery?
. . . .

Ich könnte deinem Weh mein Leid vergleichen,
Unsel'ge Königin von Pergamus,
Doch du sahst deiner Feinde Schar verbleichen.
Am hohen Felsenberg Caphareus
Sahst du sie tot; dann konntest du verscheiden;
Ich muß der Sieger Übermut erleiden.

Die Götter, die gerührt dein stetes Klagen,
Verwandelten mit deinem Leib dein Leid.
Doch Estrild lebt, kann keine Hoffnung wagen;
Denn wenig Freunde gibt's in trüber Zeit.
Wie? Wenig, sagt' ich? Ach, ich habe keinen;
Der grimme Tod verschonte mir nicht einen!

O dreimal glücklich, denen hold das Glück
Das Leben nahm, das Elend mit dem Leben!
Dreimal unglücklich ich, die vom Geschick
Ungnädig ihren Feinden übergeben!
Soldaten, sprecht, gibt's eine Missetat,
Die gleicht Fortunas tückischem Verrat?
. . . .

Locrine.

O, that sweet face, painted with nature's dye,
Those roseal cheeks mix'd with a snowy white,
That decent neck surpassing ivory,
Those comely breasts which Venus well might spite,
Are like to snares, which wily fowlers wrought,
Wherein my yielding heart is prisoner caught!

The golden tresses of her dainty hair,
Which shine like rubies glittering with the sun,
Have so entrapp'd poor Locrine's love-sick heart,
That from the same no way it can be won.
How true is that which oft I heard declare,
One dram of joy must have a pound of care.

Estrild.

Hard is their fall, who from a golden crown
Are cast into a sea of wretchedness!

Locrine.

Hard is their thrall, who shill by Cupid's frown
Are wrapp'd in waves of endless carefulness!

Lokrin.

Dies Antlitz, das Natur so hold gemalt,
Die Rosenwangen, die von Schnee umwoben,
Der Hals, der hell wie Elfenbein erstrahlt,
Die Brüste, die selbst Venus müßte loben,
Sind wie ein Netz, von Jägern aufgestellt,
Das jetzt mein schmachtend Herz gefangen hält.

Des schönen, langen Haares goldne Strähnen,
Die wie Rubinen in der Sonne gleißen,
Bestricken so sehr meines Herzens Sehnen,
Daß nichts mehr dessen Fesseln kann zerreißen.
Wie gut sich doch der alte Spruch bewährt,
Daß kurze Freude langen Gram gebärt.

Estrild.

Hart ist der Stoß, durch den vom goldnen Thron
In eine See von Not und Weh wir sinken!

Lokrin.

Hart deren Los, die durch Cupidos Hohn
In einer Flut endlosen Grams ertrinken!

Estrild.

O kingdom, subject to all miseries!

Locrine.

O love, the extrem'st of all extremities!

Die Zeichnung der Charaktere im „Lokrin“ weist große Ähnlichkeit mit der im „Titus Andronikus“ auf. Die komischen Teile erinnern unzweideutig an Shakespeares anerkannte Dramen. Sie stehen in echt Shakespearescher Weise zur Haupthandlung in ideeller Beziehung; Strumbo und seine beiden Weiber bilden ein humoristisches Seitenstück zu Lokrin und seinen beiden Weibern. Auch in bezug auf den Inhalt zeigen die komischen Stellen unverkennbare Shakespearesche Züge. Die List des feigen Strumbo, der sich in der Schlacht tot stellt, um den Feinden zu entgehen[1]), hat Shakespeare in seinem „Heinrich dem Vierten“ direkt wiederholt, wo Falstaff im Gefecht denselben Trick anwendet[2]), und Ulrici[3]) erkannte sehr richtig, daß in den komischen Szenen des „Lokrin“ bereits Shakespeares „witzige Grazie“ zu spüren sei. Wir sind also sowohl aus inneren, als auch — was noch mehr sagen will — aus den äußeren Gründen gezwungen, „Lokrin“ in die Reihe der Shakespeareschen Dramen aufzunehmen. Selbst Rudolph Genée, der den apokryphischen Stücken höchst mißtrauisch gegenübersteht, muß bekennen, daß er Shakespeares Anteil an der Tragödie „Lokrin“ für wahrscheinlich hält[4]).

Estrild.

O Krone, allem Elend preisgegeben!

Lokrin.

O Liebe, höchste aller Pein im Leben!

[1]) Zweiter Aufzug, fünfte Szene.

[2]) Erster Teil, fünfter Aufzug, vierte Szene.

[3]) A. a. O., dritter Teil, S. 82.

[4]) „Pseudo-Shakespeare“ in der Sonntags-Beilage Nr. 15 zur „Vossischen Zeitung“ 1883.

Es ist schon öfter darauf hingewiesen worden, daß der „Lokrin“ neun Verse enthält, die fast wörtlich auch in der anonymen Türkentragödie „Selimus“ stehen, und daß beide Stücke auch sonst noch einige andere Übereinstimmungen im Ausdruck und Bild besitzen. Dieser Umstand, den man gern dazu benutzen wollte, um die Unechtheit des „Lokrin“ darzutun, kann selbstverständlich nichts wider die Shakespearesche Autorschaft beweisen. Übrigens hat E. Koeppel überzeugend dargelegt[1]), daß nicht der Verfasser des „Lokrin“, sondern der Autor des „Selimus“ der Plagiator ist, welcher jenem Stücke nicht nur Verse und Bilder, sondern sogar eine ganze Gestalt entnommen hat. Denn der Schuster Strumbo findet im „Selimus“ sein Gegenstück im Schäfer Bullithrumble, von dessen Erlebnissen Koeppel sagt, „daß das ganze, höchst harmlose Bullithrumble-Intermezzo nur ein wesentlich anständigerer, aber auch viel schwächerer Abklatsch einer Episode in dem durchaus nicht anständigen, aber jedenfalls derb komischen Lebenslauf des Schusters Strumbo im ‚Lokrin‘ ist“.

Der Inhalt des „Lokrin“ ist wie der des „Cymbelin“ und des „König Lear“ ein der altenglischen Sage angehörender Stoff, den Holinshed in seinen von Shakespeare oft benutzten „Chroniken“ erzählt, welche zum ersten Male 1577 erschienen waren. Die Anregung zu diesem Stücke mag Shakespeare wohl von der „Tragödie von König Gorboduk und seinen Söhnen“ erhalten haben, welche im Jahre 1565 zum ersten Male gedruckt, aber bereits am 18. Januar 1561 am Hofe zu Whitehall vor der Königin aufgeführt worden war. Nach den Angaben der ersten Ausgabe sind die drei ersten Akte von Thomas Norton, die beiden letzten von Thomas Sackville, dem späteren Lord Buckhurst, verfaßt. Eine zweite

[1]) „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“, 41. Band (1905), S. 193—200.

Auflage dieses Dramas war 1570 unter dem Titel „Die Tragödie von Ferrex und Porrex" erschienen. In diesem Stücke[1]), dem ersten, welches durchgängig in Blankversen geschrieben ist, werden die „three noble sonnes of Brute" erwähnt. Hierdurch mag der junge Shakespeare, welcher in seiner Jugend „Ferrex und Porrex" sicher auf der Bühne gesehen und wohl auch gelesen hat[2]), auf die Sage von Lokrin hingewiesen worden sein, welche wie die Geschichte von Gorboduk und seinen beiden Söhnen Ferrex und Porrex im vorchristlichen Britannien spielt. Auch in bezug auf den Inhalt besitzen beide Sagen verwandte Züge. König Gorboduk von Britannien hat sein Reich zwischen seine beiden Söhne geteilt; diese ringen miteinander um die Herrschaft, und in den Wirren eines Bürgerkrieges geht Gorboduk mit seinem ganzen Hause zugrunde. Ehrgeizige Große suchen nun das Land an sich zu reißen; aber auch zwischen diesen entspinnen sich Streitigkeiten wegen der Thronfolge. Erst nach langen blutigen Kriegen wird die Ruhe wiederhergestellt. Daß Shakespeare dieses alte Stück nachgeahmt hat, lehrt uns schon das Versmaß; denn er hat den „Lokrin" in den Blankversen des „Gorboduk" geschrieben, ehe diese durch Marlowes Tragödie „Tamerlan der Große" populär geworden waren, welche erst im Jahre 1586 auf der Bühne erschienen ist. Auch haben die dumb shows des „Lokrin" denselben allegorischen Charakter wie die Pantomimen des „Gorboduk". So wird in diesem Drama der erste Aufzug durch folgendes stummes Spiel eingeleitet: „Unter Violinenmusik treten sechs wilde Männer, in Blätter gekleidet, auf die Bühne. Der erste von ihnen trägt auf dem Rücken ein Bündel Stäbe, welches sie alle, einer nach dem anderen und dann zusammen, mit ihrer ganzen Kraft zu zerbrechen versuchen; aber sie vermögen es nicht. Endlich nimmt einer von ihnen einen einzelnen

---

[1]) Erster Aufzug, zweite Szene.

[2]) Vgl. Karl Elze, a. a. O., S. 73.

Stab aus dem Bündel heraus und zerbricht ihn; hierauf nehmen die anderen einen Stab nach dem andern heraus und zerbrechen dieselben mit Leichtigkeit, während sie dies vorher, als sie zusammen waren, vergeblich versucht hatten. Nachdem sie solches vollbracht haben, verlassen sie die Bühne und die Musik verstummt. Hierdurch wurde angedeutet, daß ein Staat in Einigkeit gegen alle Gewalt fest steht, aber geteilt leicht zerstört wird."

Daß der „Lokrin" nicht die Bühne betreten hat, mag vielleicht durch das damals noch ungewohnte Versmaß mitbedingt worden sein. Auch den „Perikles", der auch meist in Blankversen geschrieben und ebenfalls noch vor Erscheinen des „Tamerlan" entstanden ist, konnte Shakespeare vielleicht aus demselben Grunde bei keinem Theater unterbringen. Ich kann mir vorstellen, wie unser Dichter in London als junger Mann mit den Manuskripten seiner beiden Erstlingswerke von einem Theaterdirektor zum anderen rannte — bei welcher Gelegenheit vielleicht auch der Verfasser der Türkentragödie „Selimus" den „Lokrin" kennen gelernt hat —, aber überall wegen des ungewohnten Versmaßes der Dramen eine ablehnende Antwort erhielt. Und als 1586 Marlowes wilder „Tamerlan" und kurz darauf Kyds Rachestück „Die Spanische Tragödie" mit unerhörtem Erfolge über die Bretter gegangen waren, da sagte sich der phantasiereiche junge Dichter, das kannst du auch machen; er wählte einen ähnlichen wüsten Stoff und schrieb seinen „Titus Andronikus", in dem er sichtlich Marlowe und Kyd in allen Zügen nachahmt. Dieses Stück, das dem Geschmacke der Zeit entsprach, wurde dann auch sofort angenommen, mit großem Beifall aufgeführt, und Shakespeares Laufbahn und Glück war begründet.

14. Thomas Lord Cromwell.

Das historische Schauspiel „Thomas Lord Cromwell" ist unter dem 11. August 1602 als „A booke called the lyfe and Deathe of the Lord Cromwell, as yt was lately Acted by the Lord Chamberleyn his servantes" von William Cotton in den Verlagsregistern der Londoner Buchhändlerinnung eingetragen und ist im selben Jahre anonym für William Jones gedruckt worden. Ein wörtlicher Neudruck erschien 1613 unter dem Titel:

„The True Chronicle Historie of the whole Life and Death of Thomas Lord Cromwell. As it hath beene sundry times publikely Acted by the Kings Maiesties Seruants. Written by W. S. London Printed by Thomas Snodham. 1613."

Hier ist wie beim „Lokrin" der Verfasser nur durch seine Anfangsbuchstaben W. S. angezeigt. Daß diese Initialen wiederum nicht Wentworth Smith bedeuten können, geht daraus hervor, daß das Stück laut der Notiz in den Londoner Verlagsregistern unter dem 11. August 1602 kurz vorher von den Dienern des Oberhofmeisters, also von Shakespeares Gesellschaft, gespielt worden ist, während Smith — wie wir aus dem Tagebuche des Theaterleiters Henslowe wissen — um dieselbe Zeit für die Truppe des Lord Admirals tätig gewesen ist, welcher er zwischen 1601 und 1603 nicht weniger als drei-

zehn Stücke geliefert hat, die er sämtlich in Gemeinschaft mit anderen Dichtern verfaßt hatte. In den Registern der Buchhändlerinnung ist der „Cromwell“ außer unter dem 11. August 1602 noch unter dem 16. Februar 1616/7, dem 3. April 1626 und dem 4. September 1638 eingetragen, wodurch das Verlagsrecht der Reihe nach von Cotton über Barrett und Parker an Haviland und Wright übergeht. Außerdem finden wir dort noch eine Notiz vom 16. Dezember 1611, laut welcher William Jones, für den die erste Auflage vom Jahre 1602 gedruckt worden war, seinen Anteil an dem Stücke John Browne überläßt. Auch in diesem Eintrage ist der Autor des Dramas durch W. S. bezeichnet, womit der registrierende Warden — da damals ja die mit den gleichen Initialen versehene Auflage, die erst zwei Jahre später herausgekommen ist, noch gar nicht erschienen war — sicher nur zur Identifizierung des eingetragenen Buches den allgemein bekannten Dramendichter William Shakespeare andeuten wollte, von dem er von den Theateraufführungen her wußte, daß er der Verfasser des Stückes ist. Überdies wird der Käufer des Verlagsrechtes darauf geachtet haben, daß nur der Wahrheit entsprechende Angaben in dem Zessionsvermerk registriert wurden, damit nicht etwa später Einsprüche gegen die Gültigkeit des Übertrages erhoben werden konnten[1]).

Aus den angeführten historischen Umständen geht also klar hervor, daß nur Shakespeare den „Thomas Lord Cromwell“ geschrieben haben kann. Keine äußeren Gründe vermögen diese Thatsache zu erschüttern. Daß das Schauspiel nicht erst um 1602, zur Zeit seiner ersten Drucklegung, geschrieben, sondern damals nur zum ersten Male oder neu einstudiert aufgeführt worden ist, dafür sprechen die vielen gereimten Verse und die ganze

[1]) Vergleiche hierzu den ähnlichen Fall bei dem „Trauerspiel in Yorkshire“ auf S. 124.

Anlage des Dramas. Es ist ein biographisches Schauspiel, das das Leben eines Menschen durch seine verschiedenen Stufen begleitet, und hat eine ähnliche epische Einheit wie der „Perikles". An diesen erinnert auch seine gerade und ruhig fließende Diktion. Das Stück dürfte daher auch bald nach dem „Perikles" entstanden sein und sicher noch vor „Heinrich dem Sechsten", da dieser wegen seiner schon dramatischeren Komposition gegenüber dem „Cromwell" einen Fortschritt bedeutet. Ich möchte daher dessen Entstehung etwa in das Jahr 1588 setzen.

Trotz vieler Mängel, die durch die Jugendlichkeit des Autors entschuldigt und erklärt sind, zeigt das Schauspiel „Thomas Lord Cromwell" in seiner — wenn auch epischen — Anlage Shakespeares feinen Sinn für die Organisierung eines Stoffes. Der Dichter hat nämlich — wie schon Ulrici richtig bemerkt hat[1]) — dem Stücke einen einheitlichen Gedanken untergelegt, indem er des Lebens wechselvollen Gang schildert, der uns bald zu Glanz und Ansehn führt, bald von dieser Höhe ins tiefste Elend hinabstürzt. Diese Idee ist sowohl bei den Schicksalen des Titelhelden, als auch bei den der Nebenpersonen festgehalten. Und in den humoristischen Partien, in den komischen Charakteren des alten Grobschmiedes Cromwell, des Schmiedegesellen Hodge, des Zöllners Seely und dessen Frau Hanne spürt man bereits deutlich jene berühmte „facetious grace", die Shakespeare allein unter seinen Zeitgenossen eigentümlich ist.

Also auch innere Gründe weisen auf die Autorschaft Shakespeares hin, dessen erster Versuch auf historischem Gebiete der „Thomas Lord Cromwell" ist, während die früher entstandenen Dramen „Lokrin", „Perikles" und „Titus Andronikus" sagenhafte Stoffe behandeln.

Thomas Lord Cromwell, Graf von Essex, war 1490 zu

[1]) A. a. O., dritter Teil, S. 93.

Putney geboren. Als Staatssekretär Heinrichs VIII. hob er die Klöster auf, wofür er den Beinamen „Malleus Monachorum" erhielt. Auf Betreiben der Katharina Howard, der fünften Gemahlin des Königs Heinrich, wurde er im Jahre 1540 wegen Hochverrates enthauptet. Shakespeare hat nach Simrock[1]) den Stoff seines Stückes dem Bandello entlehnt, in dessen 1554 erschienenen „Cento Novelle antiche" auch die Fabeln von „Romeo und Julia", „Viel Lärmen um nichts" und „Was ihr wollt" vorgebildet sind. Vielleicht war unserm Dichter auch die wahrscheinlich kurz vor Cromwells Hinrichtung gedichtete Ballade „Trolle on away" bekannt, welche sich in den „Reliques of Ancient English Poetry" des Bischofs Thomas Percy findet, der in seiner Sammlung außerdem noch „seven or eight ballads written for and against Lord Cromwell" erwähnt.

---

[1]) „Die Quellen des Shakespeare" (2. Aufl. Bonn 1870).

✤

15. Der Londoner Verschwender.

Der an Shakespeares Theater aufgeführte „Londoner Verschwender“ ist mit Shakespeares vollständigem Namen im Jahre 1605, also bereits zu dessen Lebzeiten, im Druck erschienen. Der volle Original-Titel lautet:

„The London Prodigall. As it was plaide by the Kings Maiesties seruants. By William Shakespeare. London. Printed by T. C. [d. h. Thomas Creede] for Nathaniel Butter. 1605.“

Dies ist das einzige historische Zeugnis, welches wir für die Shakespearesche Autorschaft dieses apokryphischen Dramas besitzen, da es weder in den Londoner Verlagsregistern, noch in Henslowes Tagebuche, noch sonst wo erwähnt wird. Wir haben aber auch keine Berechtigung, die Richtigkeit der Verfasserangabe irgendwie anzuzweifeln. Nichts spricht dafür, daß Shakespeares Name auf dem Titel eine Fälschung ist, keine spätere Kassierung des Titelblattes wie beim „Sir John Oldcastle“, kein historisches Zeugnis. Und die innere Beschaffenheit des Stückes kann gar nichts beweisen; selbst wenn es äußerst miserabel wäre, müßten wir uns mit der Tatsache abfinden, daß Shakespeare in einer schwachen Stunde einmal auch etwas Seichtes geschrieben habe. In Wirklichkeit ist der „Londoner Verschwender“ zwar kein vollkommenes Meisterwerk, aber auch nicht schlechter als die interesselose Posse „Die lustigen Weiber von Windsor“, welche trotz versuchter Ehrenrettung nur ein zweiter dünner Aufguß auf den einst so kräftigen Falstaff-Tee ist. Das ist ja das Lächerliche mancher Kritiker,

daß sie an den anerkannten Stücken Shakespeares, welche schwach sind, mit aller Gewalt dessen Genie und Tiefsinn dartun wollen, dagegen bei seinen angezweifelten Dramen mit heißem Bemühn nach Mängeln und vermeintlich unshakespeareschen Zügen suchen.

Aus einer Stelle des ersten Aktes will Edmund Malone schließen, daß das Stück im Jahre 1603 oder 1604 geschrieben ist. Dem kann ich aber durchaus nicht beistimmen. Die Versbehandlung deutet auf ein höheres Alter. Auch der Umstand, daß das Drama auf dem Titelblatt nicht als ein neues bezeichnet wird, weist auf eine frühere Entstehungszeit, und da die Aufführungsnotiz nur schlicht lautet: „Wie es von den Dienern Sr. Majestät des Königs gespielt worden ist“, ohne einen Zusatz wie „vor kurzem“, so möchte man fast vermuten, daß 1605 das Stück schon seit längerer Zeit aus dem Spielplan verschwunden war. Dagegen kann ich nicht — wie Hazlitt — den „Londoner Verschwender“ in Shakespeares früheste Schaffensperiode setzen; denn das Drama verrät überall einen bereits gereiften Verfasser, der über reiche Bühnenkenntnis und größere Lebenserfahrung verfügt, und dem die Behandlung des Stoffes ersichtlich leicht gefallen ist. Wie Tieck richtig bemerkt hat[1]), klingt die fließende und gewandte Sprache in ihrem ruhigen und behaglichen Tone deutlich an die in der „Zähmung der Keiferin“ an, die etwa aus dem Jahre 1596 stammt, und ich glaube daher, daß Shakespeare seinen „Londoner Verschwender“ bald nach diesem Lustspiel geschrieben hat.

Das Stück ist ein bürgerliches Schauspiel, das das Leben eines verlorenen Sohnes schildert, welcher bis zum Bettler und Straßenräuber hinabsinkt, schließlich aber durch die standhafte Liebe seiner jungen, von ihm aufs niedrigste behandelten Frau, einer zweiten Griseldis, gebessert wird. Die Charaktere sind richtig und lebendig gezeichnet. Die Szenen gleiten anmutig

---

[1]) „Altenglisches Theater“, zweiter Band, S. XI.

und abwechselungsreich an uns vorüber, und nach echt Shakespearescher Manier laufen mehrere Handlungen nebeneinander her. Schon Lessing, der bekanntlich einen scharfen Blick für Shakespeares Vorzüge besessen hat, hielt — wie bereits erwähnt — das Stück auf Grund seiner inneren Beschaffenheit für ein Werk unseres Dichters und wollte es laut einem Briefe vom 9. September 1780 für das deutsche Theater bearbeiten[1]). Eschenburg schreibt hierüber[2]): „Was meiner Meinung von diesem Schauspiele notwendig noch mehr Gewicht geben muß, ist das Urteil meines unvergeßlichen Lessings, der dies Stück viel zu lieb gewonnen hatte, um einen Augenblick an seiner Echtheit zu zweifeln: den Plan so lieb gewonnen hatte, daß er seit langer Zeit willens war, selbst darnach zu arbeiten, und den Entwurf eines ähnlichen Stückes seiner Versicherung nach schon vollendet hatte." Schröder machte dann 1781 das Lustspiel „Kinderzucht oder das Testament"[3]) daraus, wobei er allerdings sehr frei verfuhr. Tieck, der den „Londoner Verschwender" in seinen „Vier Schauspielen von Shakespeare" übersetzt hat, erklärte ihn sogar für meisterhaft[4]), ein Urteil, welches ich nicht gelten lassen kann, da der Humor des Stückes, dessen Szenen aus den Bürgerkreisen an die in den „Lustigen Weibern" erinnern, wie in dieser Posse etwas schal ist, was jedoch beim „Londoner Verschwender" eher entschuldbar ist, da dieser keine Komödie ist, in der der Humor Hauptzweck ist, sondern ein bürgerliches Schauspiel, in dem uns die Bekehrung eines liederlichen Kaufmannssohnes durch standhafte Liebe gezeigt wird.

---

[1]) Vergleiche Redlich in der Hempelschen Lessingausgabe (11, II, 830).

[2]) A. a. O., S. 429 und 430.

[3]) Im ersten Band seiner „Dramatischen Werke" (Berlin 1831).

[4]) „Altenglisches Theater", zweiter Band, S. XI.

16. Ein Trauerspiel in Yorkshire.

Das einaktige bürgerliche Trauerspiel „A Yorkshire Tragedy“ ist in den Verlagsregistern der Londoner Buchhändlerinnung unter dem 2. Mai 1608 mit dem ausdrücklichen Vermerke: „Geschrieben von William Shakespeare“ eingetragen und im selben Jahre bei dem Buchhändler Pavier mit Shakespeares vollständigem Namen erschienen. Der Originaltitel lautet:

„A Yorkshire Tragedy. Not so New as Lamentable and true. Acted by his Maiesties Players at the Globe. Written by W. Shakspeare. London, printed by R. B. for Thomas Pauier. 1608.“

Eine zweite Auflage brachte Pavier im Jahre 1619 heraus.

Das kleine Drama war auf dem Theater Shakespeares zusammen mit drei anderen kurzen Stücken unter dem gemeinsamen Titel „All 's one“ zur Aufführung gebracht worden; in diesem Zusammenhange hieß es: „All 's one, or one of the foure plaies in one, called a Yorkshire tragedy“.

Die angeführten historischen Zeugnisse beweisen unwiderlegbar die Echtheit dieses Stückes. Namentlich der Eintrag in den Verlagsregistern, welcher einwandsfrei die Shakespearesche Autorschaft beurkundet, ist unumstößlich; denn gegen ihn kann man nicht einmal die sonst so beliebte „freche Buchhändler-

spekulation" ins Gefecht führen. Was für einen Sinn und Zweck sollte es haben, falsche Eintragungen in die Buchhändlerregister zu machen, die gar nicht zur öffentlichen Kenntnis kamen? Diejenigen Kritiker, welche das „Yorkshire-Trauerspiel" für unecht erklären, pflegen deshalb jenen Vermerk meist einfach zu ignorieren! Und sogar noch ein zweites Mal wird das Stück in den Verlagslisten als ein Schauspiel Shakespeares bezeichnet! Am 4. August 1626 zediert nämlich Paviers Witwe an Brewster und Bird „Master Paviers right in Shakesperes plaies or any of them". Daß unter diesen Dramen außer dem „Whole Contention Betweene the Two famous Houses, Lancaster and Yorke"[1]) auch die „Yorkshire-Tragödie" einbegriffen ist, das geht daraus hervor, daß laut dem Eintrag vom 8. November 1630 Bird seinen Anteil an diesem Stücke wieder an Richard Cotes abtritt, und in den Registern außer dem erwähnten Vermerke sonst keine Notiz enthalten ist, durch die das Verlagsrecht von Pavier an Bird gelangt sein könnte. Eine besonders gewichtige Beweiskraft für die Shakespearesche Autorschaft der „Yorkshire-Tragödie", wie auch des „Whole Contention", verleiht dem Eintrage vom August 1626 noch der Umstand, daß es sich hier um eine Zession handelt. Denn bei einer solchen werden sich die beiden Käufer des Verlagsrechtes doch ganz genau darüber unterrichtet haben, was eigentlich sie erwarben, um danach den Preis festzusetzen. Sie werden auch — wie schon früher erwähnt — dafür gesorgt haben, daß nur die unbedingte Wahrheit in die Übertragungsurkunde aufgenommen wurde, damit nicht etwa später deren Gültigkeit angefochten werden konnte.

Auch die innere Beschaffenheit des Stückes spricht in allen Einzelheiten für die Autorschaft Shakespeares. Alex. Dyce meinte daher, es habe mehr Anspruch auf Anerkennung als

[1]) Vergleiche S. 89.

der „Titus Andronikus“, und schrieb unserm Dichter wenigstens einen hervorragenden Anteil an dem Trauerspiele zu. J. Payne Collier[1]) erklärte: wenn auch das Drama nicht ganz von Shakespeare herrühre, so habe dieser doch einen „Hauptfinger darin“ (a mainfinger in it) gehabt; er glaubte, daß Shakespeare die tragischen Partien geschrieben habe, ein zweiter Dichter dagegen die komischen und unter diesen die Eröffnungsszene zwischen den drei Dienern. Da ich nun aber im ganzen Stück beim besten Willen keine komischen Stellen entdecken kann, selbst die erwähnte Eröffnungsszene keineswegs komisch finde, da sie mit Ausnahme weniger Sätze auf einen durchaus ernsten Ton abgestimmt ist, so folgt aus Colliers Ansicht, daß Shakespeare die ganze „Yorkshire-Tragödie“ gedichtet hat. A. W. Ward gibt wenigstens so viel zu[2]), daß Shakespeares Hand in Teilen dieses Dramas zu spüren sei. A. W. von Schlegel[3]) sagte sehr richtig, daß das Stück nicht nur unbezweifelt von Shakespeare ist, sondern sogar zu dessen reifsten und vortrefflichsten Werken gehört; es sei eine dramatisierte Mordgeschichte von erschütternder tragischer Wirkung, und es sei äußerst merkwürdig zu sehen, wie Shakespeare auch solch einen Gegenstand poetisch zu halten gewußt habe. Auch Herm. Ulrici[4]) betonte, daß die inneren Gründe nur für die Echtheit der „Yorkshire-Tragödie“ zeugen können, und hatte eine hohe Meinung von diesem „dramatischen Kunstwerke, daß nur insofern jenen großen Tragödien gegenüber einen untergeordneten Rang einnimmt, als dort das Allgemeingültige, Ideelle unmittelbar zur Anschauung gebracht, hier dagegen nur mittelbar, gleichsam

[1]) Vergleiche seinen Aufsatz „Shakespeare and the Yorkshire Tragedy“ im „Athenaeum“, 1863, March 7.

[2]) In seiner „History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne“ (2 Bände, London 1875), erster Band, S. 462.

[3]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 238 und 239.

[4]) A. a. O., dritter Teil, S. 104 bis 109.

symbolisch, durch das einzelne Faktum nur angedeutet erscheint". Ähnlich heißt es in der von Sillig herausgegebenen Shakespeare-Biographie von Ph. Chasles und F. Guizot[1]), und die Besprechung des Stückes schließt hier mit folgenden von mir gebilligten Worten: „Daß es eine Arbeit Shakespeares sei, läßt sich sowohl an den Charakteren, wie an der Sprache erkennen."

Karl Elze[2]) nahm daran Anstoß, „daß Shakespeare sonst nie bürgerlichen Familienjammer auf die Bühne gebracht und ein gewöhnliches Verbrechen in die Sphäre des Tragischen erhoben hat", und erklärte deshalb die „Yorkshire-Tragödie" für unecht. Dieser Schluß ist durchaus unhaltbar und falsch. Denn auch der „Othello" ist im Grunde genommen als „bürgerlicher Familienjammer" zu betrachten; er ist lediglich die Tragödie einer Ehe, und der historische Hintergrund ist für die Handlung vollkommen belanglos; Brandl bezeichnet dieses Eifersuchtsdrama daher ganz richtig als „ein Trauerspiel des Privatlebens"[3]). Und ist nicht auch Schiller, obwohl dessen Helden sonst stets auf den Höhen der Menschheit wandeln und eine pathetische Sprache reden, dennoch in „Kabale und Liebe" hinab in die Kreise einer kleinen Musikusfamilie gestiegen?

Viele Forscher sagen von dem „Trauerspiele in Yorkshire" in verächtlichem Tone, daß es eine „grause Mordgeschichte" sei, und glauben dadurch die Unechtheit des Stückes bewiesen zu haben. Diese Kritik ist ebenso kurz und bündig, wie sie falsch ist. Gewiß ist die „Yorkshire-Tragödie" eine Mordgeschichte, aber in einem ganz anderen Sinne, als jene Kritiker meinen; denn sie ist nicht eine Reihe unkünstlerisch verbundener Mordszenen, sondern die beiden Mordtaten sind psychologisch mit genialer Meisterschaft motiviert, die unzwei-

---

1) S. 341 und 342.
2) A. a. O., S. 418.
3) A. a. O., S. 160.

deutig den großen Seelenkenner und -maler Shakespeare verrät. Das Drama ist also eine Mordgeschichte im selben Sinne wie „Othello“, „Macbeth“ und „König Lear“. Auch diese hat man ja in früheren Zeiten uneinsichtsvollerweise als schaudervolle Mordstücke eines betrunkenen Wilden angesehen, bis endlich das kritische Genie eines Lessing das schöpferische Genie eines Shakespeare darlegte. Victor Hugo[1]) sagte von unserem Dichter sehr richtig: „Wen er faßt, den hält er fest. Man erwarte von ihm kein Erbarmen. Er besitzt die Grausamkeit des Pathos. Er zeigt uns eine Mutter, Konstanze, die Mutter Arturs, und wenn er uns so weit gerührt hat, daß wir dasselbe Herz haben wie sie, tötet er ihr Kind; er geht im Entsetzen weiter als die Geschichte, was schwer ist; er begnügt sich nicht, Rutland umzubringen und York in Verzweiflung zu stürzen; er taucht das Tuch, mit dem er die Augen des Vaters abtrocknet, in das Blut des Sohnes. Er läßt die Elegie durch das Drama erwürgen, Desdemona durch Othello. Keine Milderung der Angst! Das Genie ist unerbittlich. Es hat sein Gesetz und folgt ihm. Auch der Geist hat seine schiefen Ebenen, und diese Abhänge bestimmen seine Richtung. Shakespeare strömt dem Schrecklichen zu. Shakespeare, Äschylos, Dante sind mächtige Ströme von menschlicher Rührung. Der Dichter beschränkt sich nur durch seinen Zweck; er denkt nur an die Vollendung des Gedankens; er erkennt nichts Höheres und keine andere Notwendigkeit an als die Idee; denn in der Kunst rechtfertigt der Zweck die Mittel. Das ist — beiläufig bemerkt — eine der Abweichungen von dem gewöhnlichen irdischen Gesetze, welche die hohe Kritik zum Nachdenken zwingt und ihr die geheimnisvolle Seite der Kunst enthüllt. In der Kunst besonders ist das quid divinum sichtbar. Der Dichter bewegt sich in seinem Werke wie die Vorsehung in dem ihrigen;

[1]) „William Shakespeare“, deutsch von A. Diezmann (Leipzig 1864), S. 150 und 151.

er ergreift, erschreckt, verwundet, richtet dann auf oder schlägt ganz nieder, oft ganz gegen die Erwartung, und erschüttert durch Überraschung. Nun denke nach! Die Kunst hat wie der Unendliche für alle Warum ein höheres Weil. Man frage doch den Ozean, den großen Lyriker, nach dem Warum eines Sturmes. Was euch widerwärtig oder seltsam erscheint, hat einen inneren Grund zu sein.“ Und auch in der „Yorkshire-Tragödie“ haben die beiden Ermordungen einen inneren Grund zu sein. Daß viele Kritiker diesen inneren Grund und damit auch den künstlerischen Wert des Trauerspiels nicht erkannt haben, liegt teils an ihrem Unvermögen, ein Drama selbständig zu beurteilen, teils daran, daß sie das Stück nur flüchtig gelesen haben. Daß dies letzte sehr häufig der Fall ist, beweisen uns die ungenauen Inhaltsangaben mancher Kritiker: so wird gesagt, der Held töte seine Frau, während er sie nur verwundet; er töte seine drei Kinder, während er nur seine zwei ältesten Knaben ermordet.

Dem „Trauerspiele in Yorkshire“ liegt ein tatsächlicher Kriminalfall zugrunde, welcher sich — wie schon der Eintrag in den Verlagsregistern vom 12. Juni 1605 beweist — nicht, wie man gewöhnlich glaubt, bereits 1604, sondern erst am 23. April 1605 zu Calverly in der englischen Grafschaft Yorkshire ereignet hatte, und welcher bald darauf wegen des Aufsehens, das er erregt hatte, in einer Ballade besungen wurde[1]). Nach Stoves Chronik hieß der Held Walter Calverly, Esq. aus Calverly in Yorkshire, und ist am 5. August 1605 im Schlosse zu York hingerichtet worden[2]). Der Inhalt des Stückes ist folgender: Ein ehemals reicher und hoffnungsvoller Familienvater, den Spiel und Wollust geistig und pekuniär zerrüttet haben, und der in seiner Verzweiflung und in seiner Augst vor dem drohenden Gespenst der Armut seine beiden ältesten Söhne

[1]) Vgl. den Eintrag in den Verlagslisten vom 3. Juli 1605.

[2]) Vgl. auch den Eintrag vom 24. August 1605.

ermordet, sein Weib zu töten versucht und seine Dienerschaft mißhandelt, wird durch die alle Demütigungen überdauernde Liebe seiner Frau zur Besinnung und Reue gebracht, so daß er, der wie ein Unmensch gelebt hat, wenigstens als Mensch zum Richtplatz geht. Dieses Tagesereignis ist in dem Stücke, welches „Szenen von unwiderstehlicher Wirkung“ enthält, „mit kühnstem Realismus“ [1]) und mit poetischer Wahrheit ergreifend dargestellt. Jedoch wird nicht die Natur kleinlich kopiert, wie es unsere Modernen zu tun pflegen, sondern es wird höchste Kunst geboten; denn es werden nicht nur die äußerlichen Momente geschildert, sondern die ganze Entwickelung des inneren Menschen durch alle Einzelheiten hindurch; und obwohl nichts aus der Vergangenheit des Kindermörders an uns vorübergleitet, liegt dennoch dessen ganzes früheres Leben wie ein offenes Buch vor uns, und wir erkennen deutlich, daß all seine Handlungen aus seinem Charakter fließen. Hierdurch wird das einzelne wirkliche Ereignis in die Sphäre des Allgemein-Gültigen und Rein-Menschlichen erhoben, und das Stück wird so zum dramatischen und poetischen Kunst- und Meisterwerke, an dem die neueren Dichter insgesamt lernen können, wie man eine Idee in bürgerlichen Trauerspielen — unter welchen die „Yorkshire-Tragödie“ mit Lessings „Emilia Galotti“, Schillers „Kabale und Liebe“ und Hebbels „Maria Magdalena“, diesen ebenbürtig, auf einsamer Höhe ragt — als ewige Wahrheit darstellt. Die Wirkung des Dramas ist erschütternd, ebenso tragisch wie die des „Ödipus“, „König Lear“ oder „Macbeth“. Auch heutzutage würde es bei einer Aufführung alle Zuschauer bis ins Mark ergreifen, welche allerdings in den beiden Hauptrollen des Vaters und seiner Gattin Ansprüche stellt, denen nur hervorragende Darsteller gerecht werden können. Ein Kainz als Vater würde uns in den tiefsten Tiefen unseres Herzens rühren.

[1]) Eduard Engel, a. a. O., S. 35.

Wie genial ist der Charakter des Helden gezeichnet! Ein begabter Mensch, versprach er einst für die Zukunft das Beste, und durch die ererbten weiten Ländereien befand er sich auch in einer äußeren Glückslage. Aber Wollust, Würfelspiel und nächtliche Schwelgereien haben ihn geistig zerrüttet und ihn an den Bettelstab gebracht. All sein Besitztum ist verpfändet, und herbste Not naht. Da erfaßt ihn wilde Verzweiflung vor der Zukunft; nach dem ihm von seiner liebevollen Frau verschafften Rettungsanker, einer einträglichen Stellung, verschmäht der stolze Mann zu greifen, da er, der sich stets nur dem Vergnügen geweiht hatte, es nicht über sich gewinnt, in einem Amt eingepferchi zu sein, da er es nicht vermag, sich vor Oberen zu ducken und zu beugen, er, der nicht einmal in der Kirche seinen Kopf entblößen mochte. Dem Genußmenschen, der aus einer vornehmen, berühmten Familie stammt, dünkt die nahe Not verworfen, knechtisch, gemein und schmutzig, und die furchtbare Angst vor dem hungrigen Gespenste der Armut martert ihn bis zum Wahnsinn, so daß er seiner durch sein ausschweifendes Leben ohnehin schon geschwächten Sinne nicht mehr mächtig ist. Was sollen seine Söhne werden, fragt er verzweifelt. Bettler, Schurken, Aufwiegler, Diebe, Kuppler, ist seine Antwort. Aber er will nicht, daß das Schicksal seine Kinder tritt; wild ruft er seinem ältesten Sohne zu:

„Mein ältster Bettler,
Du sollst um Brot nicht einen Wuchrer bitten,
Nicht an den Toren Reicher flehn und bettelnd
Hinter Kutschen laufen. Nein, auch nicht dein Bruder!
Will ist's, zerschlag' ich's Hirn euch.
. . . . Blut', blute,
Ehe du bettelst! Schänd' nicht dein Geschlecht!
Stoß' von dir dein Geschick! Ob dieses schlecht,
Das sieh an deinem Bruder! Schicksalsschwestern,
Dies Blut spritz' euch ins Antlitz! Ihr sollt sehn,
Wie wir voll Stolz den Bettelstab verschmähn!"

(My eldest beggar,
Thou shalt not live to ask an usurer bread;
To cry at a great man's gate; or to follow:
Good your honour, by a coach; no, nor your brother:
'Tis charity to brain you.
. . . . Bleed, bleed,
Rather than beg. Be not thy name's disgrace:
Spurn thou thy fortunes first; if they be base,
Come view thy second brother's. Fates! My children's blood
Shall spin into your faces; you shall see,
How confidently we scorn beggary!)

Aus diesen (und anderen) Worten geht klar hervor, daß der Held des Stückes seine Söhne nicht aus Lust am Morde tötet; man fühlt, daß er seine Kinder einst sogar geliebt hat. Aber die Furcht vor der Armut hat sein Gemüt verwirrt, und er ermordet seine Söhne, damit sie nicht der Not und dem Elend anheim fallen, nicht zu Bettlern werden und so den alten Namen schänden. Schon diese psychologische Motivierung des Kindermordes erhebt das „Trauerspiel in Yorkshire" über die niederen Mordtragödien. Und wenn der Held weiter seine Frau mißhandelt und beschimpft, sie zu töten versucht, seinen Diener verwundet und tritt, die Kinderwärterin die Treppe hinunterwirft, so verübt er all diese Taten nur in seiner wahnsinnigen Wut darüber, daß er der von ihm so verachteten Armut verfallen ist. Weniger ausgeführt als die Zeichnung des Mannes ist die seiner passiven Gattin. Aber auch deren Charakter, obwohl meist nur angedeutet, verrät den genialen Seelenschilderer. Wo ist in der ganzen Weltliteratur ein Gegenstück für die fast dämonisch zu nennende, alles überdauernde Liebe dieser Frau, die alle Mißhandlungen und Beschimpfungen ihres Mannes demütig erträgt, die ihm keine Vorwürfe ob des Mordes ihrer Kinder macht, sondern ihn nur flehentlich um seine Liebe bittet, bis endlich ihre eigene grenzenlose Liebe seine wilde Verzweiflung zur Besinnung bringt, so daß er erkennt, was er getan und dadurch verloren hat, und voll aufrichtiger, tiefer Reue zur Richtstätte geht!

Bei einem Vergleich der „Yorkshire-Tragödie“ mit dem „Elend einer erzwungenen Ehe“ (The Miseries of Inforst Marriage), einem 1607 gedruckten und wohl schon vor 1605 geschriebenen Drama jenes beim „Perikles“ erwähnten George Wilkins, welches ebenfalls das Leben von Walter Calverly behandelt, werden die Vorzüge des Shakespeareschen Stückes besonders klar; denn das Wilkinssche Drama ist ein ganz unbedeutendes, ziemlich langweiliges Machwerk, welches jede tiefere psychologische Begründung der Handlungen missen läßt.

Auch die Sprache des Shakespeareschen Stückes ist von wilder Leidenschaft beseelt. Sie birgt eine dramatische Kraft in sich, wie sie nur unserm Dichter zu Gebote stand, und erinnert lebhaft an die wuchtige Ausdrucksweise im „König Lear“ und „Macbeth“.

Von der Eingangsszene zwischen den Bedienten Oliver, Ralph und Samuel ist bis jetzt stets behauptet worden, daß sie mit der Haupthandlung nur in losem Zusammenhange stehe und den Anschein erwecke, als ob das Stück ursprünglich nach einem anderen, weiter ausgesponnenen Plane gedichtet werden sollte. Auch ich habe anfänglich dieselbe Ansicht gehegt. Allein das wiederholte Lesen der „Yorkshire-Tragödie“ hat mich eines Besseren belehrt. Durch das kurze Wechselgespräch der Diener werden wir mit dem Charakter des Helden, seiner Schuldenlast und seinem ausschweifenden Leben bekannt gemacht, und wir fühlen sofort, daß hieraus ein Konflikt entspringen wird. Ich halte daher die Bedientenszene, die übrigens eine auffallende Verwandtschaft mit ähnlichen Szenen in Shakespeares anerkannten Stücken besitzt, für einen ganz guten einleitenden Akkord des Dramas, den ich nicht missen möchte. Sie ist mit den folgenden Szenen in ähnlicher Weise verbunden und hat einen ähnlichen Zweck wie z. B. in Lessings „Emilia Galotti“ die Unterredung des Prinzen mit dem Maler Conti, die auch lediglich zur Exponierung dient.

Fragen wir uns noch, ob das „Trauerspiel in Yorkshire" allen an eine Tragödie gestellten ästhetischen Forderungen genügt, so können wir nur mit Ja antworten. Es erschüttert und rührt uns und ruft in uns jene ästhetische Lustempfindung hervor, von der Goethe singt:

„Mit nachgeahmten hohen Schmerzen
Durchbohr' ich spielend jede Brust,
Und euren tiefbewegten Herzen
Sind Tränen Freude, Schmerzen Lust."

Da die schmerzlichen Empfindungen, die die erschütternden Ereignisse in uns erregt haben, zum Schluß durch die aufrichtige Reue, mit der der Held zum Tode geht, in versöhnende und befreiende Gefühle verwandelt werden, so werden wir auch wieder von den Affekten gereinigt und scheiden befriedigt von dem Stücke.

Das „Trauerspiel in Yorkshire" hat Shakespeare, der die in den Verlagseinträgen vom 12. Juni und 24. August 1605 erwähnten Berichte als Stoffquelle benutzt haben mag, wohl bald nach dem Vorfall, den es behandelt, gedichtet, also entweder Ende 1605 oder spätestens 1606, aus welchen Jahren ja auch der „König Lear" und „Macbeth" stammen, an die es in der Sprache so lebhaft erinnert. Daß das Stück, als es 1608 erschien, kein ganz neues mehr war, geht auch aus der einen Bemerkung auf dem Titelblatte des ersten Druckes hervor, welche lautet: „Not so new as lamentable and true".

17. 18. Die beiden Teile des älteren König Johann.

Der ältere „König Johann" in zwei Teilen, welcher in den Verlagsregistern nirgends erwähnt ist, erschien zum ersten Male 1591 bei Sampson Clarke anonym. Den zweiten Druck gab der Buchhändler J. Helme 1611 mit dem Vermerke „Written by W. Sh." heraus. Hier lautet der Titel:

„The First and Second Part Of The Troublesome Raigne of John King of England. With The Discoverie of King Richard Cordelions base Sonne (Vulgarly named, the Bastard Fawconbridge:) Also The Death of King John at Swinstead Abbey. As they were (sundry times) lately acted by the Queenes Majesties Players. Written by W. Sh. Imprinted at London by Valentine Simmes for John Helme, and are to be sold at his Shop in Saint Dunstons Church-yard in Fleetestreet. 1611." Vor dem zweiten Teile ist noch folgender Separattitel dazwischen geschaltet: „The Second Part Of The Troublesome Raigne of King John. Containing The Entrance of Lewis the French Kings Sonne: With The Poysoning of King John by a Monke."

Die dritte Auflage veröffentlichte Th. Dewe 1622 mit dem vollständigen Namen Shakespeares auf dem Titelblatte. Also auch hier besitzen wir wieder historische Beurkundungen, welche für die Shakespearesche Autorschaft dieser beiden alten

Stücke sprechen. Wir haben keinen Grund und kein Recht, die Wahrheit jener Zeugnisse anzuzweifeln.

Francis Meres erwähnt in seinem 1598 erschienenen Werke „Palladis Tamia, Wit's Treasury" unter Shakespeares Dramen einen „König Johann". Es ist mir höchst unwahrscheinlich, daß hier — wie man gewöhnlich annimmt — derselbe gemeint ist, der heutzutage allein in den Shakespeare-Ausgaben steht; denn einerseits kann der anerkannte „König Johann" nicht vor 1598 entstanden sein, da er Anspielungen auf die Ereignisse des Jahres 1597 enthält[1]), und andererseits ist jedenfalls Meres' 1598 erschienenes „Buch, wie fast alle Bücher der Elisabethanischen Zeit, . . . schon einige Zeit vor der Veröffentlichung geschrieben, eine Vermutung, die bereits wiederholt ausgesprochen worden ist"[2]). Ich bin daher überzeugt, daß Meres den älteren „König Johann" als ein Shakespearesches Werk anführt, und dies um so mehr, als beim jüngeren „König Johann" auch die Sprache, sowie der Umstand, daß sich nur wenige gereimte Stellen darin finden, auf eine nach 1598 liegende Entstehungszeit weisen.

Schon A. W. von Schlegel meinte, es dürfte sich sehr wahrscheinlich machen, daß der ältere „König Johann" in zwei Teilen von Shakespeare herrührt und nicht von einem fremden Verfasser[3]). Tieck erklärte — wie vor ihm anfänglich auch George Steevens — das Stück ganz unbedingt für echt und sagte[4]): „Der ältere ‚König Johann' ist eines der Jugendwerke Shakespeares; denn die Zusammensetzung, die Charaktere, ja jede Zeile tragen so sehr das Gepräge Shakespeares, daß es lächerlich ist, wenn es die Engländer irgend einem anderen Dichter

---

[1]) Vergleiche George Chalmers, „A Supplemental Apology for the Believers in the Shakespeare-Papers. . ." (London 1799), S. 357.

[2]) Elze, a. a. O., S. 344.

[3]) A. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 241.

[4]) „Altenglisches Theater", erster Band, S. XVI.

jener Zeit zuschreiben wollen, nur ihm nicht, dem es gehört.' Die meisten englischen Beurteiler dagegen meinen, daß es für Shakespeare zu schlecht sei. Diese Geringschätzung beruht jedoch nur auf einer Verkennung. Zwar ist in den komischen Partien hier erst wenig von der lachenden Sonne zu spüren, die in Shakespeares späteren Werken so heiter strahlt; doch sind diese und andere Mängel durch die Jugendlichkeit des Dichters erklärt und in mildere Beleuchtung gerückt. Dagegen sind Szenen wie die, in der Philipp Faulconbridge erklärt, lieber der Bastard des Königs Löwenherz sein zu wollen als des alten Faulconbridge echter Sohn, oder wie die zwischen Hubert und dem Prinzen Artur und noch viele andere, wie auch die Monologe Johanns echt poetisch; sie wären selbst des reiferen Shakespeare nicht unwürdig und atmen durchaus den Geist von Shakespeares Jugenddramen. Man kann in der Tat bei manchen Szenen mit Tieck im Zweifel sein, ob der alten oder neuen Fassung der Vorzug zu geben ist[1]). Die Charakteristik der Personen ist im alten Stücke bereits vortrefflich; die Grundzüge in den Charakteren des Königs, Faulconbridges, Huberts, des Prinzen Artur und der meisten anderen Gestalten sind aus dem älteren „König Johann" in den neuen mit hinüber genommen. Shakespeare folgt hier auch gänzlich dem Plane der ersten Bearbeitung. In beiden Stücken ist der Gang der Handlung genau derselbe und die Szenenfolge vollkommen die gleiche. Dieselben bewegenden Motive treten uns hier wie dort entgegen und sind in der neueren Dramatisierung des Stoffes nur vertieft worden. Die historischen Ereignisse haben hier wie dort dieselbe Bedeutung und sind in dem jüngeren Stücke nur stellenweise etwas klarer hervorgehoben. Ferner stimmen in beiden Bearbeitungen die Abweichungen von der Geschichte überein, z. B. die Verschmelzung des Erzherzogs von Öster-

[1]) Vergleiche „Altenglisches Theater", zweiter Band, S. X.

reich mit dem Grafen Limoges, der nach der volkstümlichen Überlieferung Richard Löwenherz gefangen gehalten hat und dafür von Philipp Faulconbridge gefällt wird. Auch erfüllt beide Stücke derselbe ethische Grundgedanke. „Shakespeare selbst urteilte daher offenbar günstiger über das alte Drama als seine englischen Kritiker“ [1]), und wenn dieses kein Werk unseres Dichters wäre, würde das jüngere Stück gleichen Namens fast nichts von Shakespeares eigener Erfindung besitzen und bloß ein unerhörtes Plagiat sein, welches in die Folioausgabe der Shakespeareschen Stücke vom Jahre 1623 aufzunehmen von Heminge und Condell eine unverschämte Dreistigkeit gewesen wäre. Und angenommen, der Kritiker und Pamphletist Meres habe in seinem Werke „Palladis Tamia“ bereits den jüngeren „König Johann“ vor Augen gehabt, wie hätte er — der mit Shakespeare persönlich so bekannt war, daß dieser ihm seine Sonette noch vor deren Drucke, der erst 1609 erfolgt ist, vorgelesen hatte, und er daher die „sugred Sonnets“ schon 1598 in seiner zitierten Schrift rühmend erwähnen konnte — wie hätte er hier dann ein solches Plagiat wie den jüngeren „König Johann“ gerade unter den Werken mit anführen können, in denen Shakespeare sich unter den Engländern als den vorzüglichsten Dichter in beiden Arten des Dramas erwiesen habe, wo er doch andere Dramen unseres Dichters, auch anerkannte, übergeht?

Aus den vielen Anspielungen auf feindliche Einfälle, wie auf Englands siegreiche Kraft, sobald es einig sei, folgt, daß Shakespeare den älteren „König Johann“ kurz nach der Vernichtung der Armada im Jahre 1588 geschrieben hat. Auch der Fanatismus gegen die Katholiken, welchen die beiden alten Stücke atmen, läßt vermuten, daß sie in einer Zeit entstanden sind, in welcher die Gemüter von dem Kriege mit dem katho-

[1]) Ulrici, a. a. O., dritter Teil, S. 86.

lischen Spanien noch erregt waren. Die vielen gereimten Stellen im ersten Teile deuten ebenfalls auf den Anfang von Shakespeares Dichterlaufbahn. Die Sprache des älteren „König Johann" besitzt — wie Edmund Malone richtig nachgewiesen hat — große Ähnlichkeit mit der des zweiten und dritten Teiles „Heinrichs des Sechsten". Malone wollte diese Verwandtschaft zwar benutzen, um die Unechtheit „Heinrichs des Sechsten" darzutun; doch da jetzt dessen Shakespearescher Ursprung jedes Zweifels bar ist, so folgt aus Malones Nachweis, daß auch der ältere „König Johann" von Shakespeare geschrieben ist, der ihn etwa um 1589 gedichtet hat, vor „Heinrich dem Sechsten", der schon auf einer höheren, nach „Thomas Lord Cromwell", der noch auf einer tieferen Stufe der Vollendung steht.

19. Die Geburt des Merlin.

Das phantastische Schauspiel „Die Geburt des Merlin“ hat der Buchhändler Francis Kirkman im Jahre 1662 aus seiner Manuskriptensammlung herausgegeben und es hierbei als ein gemeinsames Werk William Shakespeares und William Rowleys bezeichnet. Der Originaltitel lautete:

„The Birth of Merlin or The Childe hath found his Father. As it hath been several times acted with great Applause. Written by William Shakespear and William Rowley. Placere cupio. London. Printed by Thomas Johnson for Francis Kirkman and Henry Marsh, and are to be sold at the Princes Arms in Chancery Lane. 1662.“

Es gibt keine historische Beurkundung, auf deren Grund wir die Kirkmansche Verfasserangabe bezweifeln dürfen. Zu Shakespeares Zeiten ereignete es sich häufig, daß sich zwei oder drei sogar oder vier Dichter zur Abfassung eines Dramas vereinigten. Außer dem bekannten Beispiele von Beaumont und Fletcher gibt es noch eine Fülle anderer. Sollte nicht auch einmal Shakespeare dieser allgemeinen Sitte gehuldigt haben und sich mit Rowley zur „Geburt des Merlin“ verbunden haben? Ich pflichte Tieck bei, wenn er in der Vorrede zu „Shakespeares Vorschule“[1]) schreibt: Ich bin über-

[1]) Zweiter Band, S. XXXV.

zeugt, daß Shakespeare „in seinem reiferen Alter (denn das Stück muß um 1613 geschrieben sein) einem andern Schauspieler und Dichter mit Liebe half, um diese seltsame und reizende Komposition hervorzubringen, die ich neben das Beste stellen muß, was mir in dieser Art nur irgend bekannt geworden ist.“ Die Engländer, denen u. a. auch Ulrici[1]) zustimmt, behaupten, daß Shakespeare an der „Geburt des Merlin“ keinen Anteil hat. Sie mögen äußere Belege für ihre Ansicht beibringen; eher sind sie nicht glaubwürdig. Denn aus der inneren Beschaffenheit läßt sich gar nichts beweisen.

Der Name Rowley tritt uns in der englischen Literatur jener Zeit öfters entgegen. Ein Samuel Rowley scheint schon vor Beginn von Shakespeares Laufbahn gelebt zu haben. Ein anderer Samuel Rowley wirkte etwa um 1600; er schrieb namentlich viel gelesene Pamphlets; angeblich hat er auch Dramen verfaßt, von denen aber keines gedruckt worden ist. William Rowley, Shakespeares Mitarbeiter bei der „Geburt des Merlin“, war um das Jahr 1600 Schauspieler, soll komische Charaktere und Clowns dargestellt haben und ist nach 1637 gestorben. Sein Erstlingswerk scheint das zuerst 1591 aufgeführte Stück „The Old Law“ zu sein, welches er in Gemeinschaft mit Middleton geschrieben und späterhin Massinger überarbeitet hat. Um 1613 wird er oft genannt, und um diese Zeit fällt seine Haupttätigkeit als Dramatiker. Seine Stücke hat er teils allein, teils zusammen mit andern Dichtern verfaßt. Allein schrieb er „A New Wonder, a Woman never Vext“ (gedruckt 1632), „All's Lost by Lust“ (1633), „A Match at Midnight“ (1633) und „A Shoemaker a Gentleman“ (1638). Von diesen vier selbständig verfaßten Dramen ist die Tragödie „Alles durch Wollust verloren“ (All's Lost by Lust) sein bestes Werk. Das Stück, dessen

---

[1]) A. a. O., dritter Teil, S. 112.

Inhalt an die Geschichten der römischen Lukretia und Virginia erinnert, spielt zur Zeit der Kämpfe Spaniens gegen das Maurentum, in die der Untergang des alten Gotenreiches verwoben ist, und bekundet eine große dramatische Kraft seines Autors. Als Mitarbeiter beteiligte Rowley sich: mit Middleton außer an dem schon erwähnten „The Old Law" (1656) noch an „A fair Quarrel" (1617), „The World tossed at Tennis" (1620), „The Changeling" (1653) und „The Spanish Gipsy" (1653), deren Fabel eine Verwandtschaft mit P. A. Wolffs „Preziosa" zeigt; mit Fletcher an „The Maid in the Mill", „The Queen of Corinth" und „The Bloody Brother"; mit Heywood an „Fortune by Land and Sea" (1655); mit Massinger an „The Parliament of Love"; mit Webster an „A Cure for a Cuckold" (1651) und „The Thracian Wonder" (1651); mit Day und Wilkins an „The Travailes of three English Brothers, Sir Thomas, Sir Anthony, and Mr. Robert Shirley" (1607); mit Dekker und Ford an „The Witch of Edmonton" (1658) und endlich mit Shakespeare an „The Birth of Merlin (1662).

Wie schon früher erwähnt, soll Rowley nach F. G. Fleay und Sidney Lee auch am „Perikles" beteiligt gewesen sein; dies ist jedoch eine der haltlosen, aus der Luft gegriffenen Hypothesen, wie sie namentlich die englischen Kritiker zur vermeintlichen Ehrenrettung Shakespeares so gern aufstellen. Die letzteren schätzen Rowleys Bedeutung sehr gering; dieser Ansicht widerspricht aber schon die Tatsache, daß Shakespeare, Heywood, Middleton, Fletcher, Massinger, Webster, Dekker, Ford, Day und Wilkins es nicht verschmähten, sich mit ihm zur Abfassung von Dramen zu verbinden. Und Tieck bemerkte sehr richtig[1]): „Drake, in seinem weitläufigen und formlosen Buche über Shakespeare, spricht von diesem

[1]) „Shakespeares Vorschule", zweiter Band, S. XVIII.

W. Rowley sehr wegwerfend als von einem der unbedeutendsten Theaterdichter jener Tage. Ich vermute, er hat nur weniges von ihm und dieses nur obenhin gelesen. Die Editoren der Dichter, wie Dodsley, Malone u. a., erwähnen ihn nur beiläufig. Daß er sehr ungleich ist wie die meisten Autoren jener Tage, die nur Gewinn und vorübergehenden Beifall im Auge hatten, versteht sich von selbst; in jenen Stücken, die er gemeinsam mit andern geschrieben hat, ist es schwer, ihm das zuzuteilen, was von ihm herrührt; doch unbedeutend ist er nicht zu nennen, schon deswegen nicht, weil einige seiner Komödien sehr populär waren und sich lange auf der Bühne erhielten. Hätte er aber auch nichts als diesen ‚Merlin' gedichtet, so müßte er nach meiner Meinung den Vorzüglicheren zugezählt werden; freilich ist aber auch dieses wunderliche Gedicht bei weitem das beste, was ich von ihm gesehen habe."

Die Angabe Kirkmans, daß die „Geburt des Merlin" ein gemeinsames Werk Rowleys und Shakespeares ist, wird von den meisten Kritikern entweder als eine auf Unkenntnis beruhende falsche Notiz oder als eine freche, lügenhafte Buchhändlerspekulation angesehen. Dieser Ansicht ist entgegen zu halten, daß Kirkman der Shakespeareschen Zeit nahe genug lebte, um zuverlässige und einwandsfreie historische Autorangaben über ein aus dieser Epoche stammendes Stück zu erlangen, und weiter beherzige man Tiecks[1]) Worte: „Der Buchhändler Kirkman hat dreißig Jahr nach Middletons Tode viele von dessen Schauspielen drucken lassen, von denen er die Manuskripte an sich gebracht hatte. War er denn so lügenhaft, wie ihn die Editoren Shakespeares so oft nennen, oder galt Shakespeares Name damals so außerordentlich, daß er sich von Dramen, die diesem untergeschoben wurden, großen Gewinn versprechen durfte, so konnte er ja Schauspiele von

[1]) „Shakespeares Vorschule", zweiter Band, S. XL.

Middleton unter dieser Firma drucken lassen. Er scheint ein Liebhaber, selbst ein Kenner von jenen Altertümern gewesen zu sein und beging einige Irrtümer, ließ aber, soviel er konnte, jedem sein Recht widerfahren. T. Pavier, der bei Lebzeiten Shakespeares manche von dessen nicht anerkannten Stücken mit dem Namen des Dichters druckte, muß diesen Editoren auch als grober Betrüger gelten, statt daß sie an ihrer Kritik endlich irre werden und eins von beiden einsehen sollten: entweder, daß Shakespeare allerdings manches geschrieben haben könne, das sich nicht mit seinem Vortrefflichsten messen dürfe, oder — daß es vortrefflich sei, ihnen aber, den Editoren, vielleicht das Verständnis mangle." Auch die „Geburt des Merlin" ist bis jetzt meist unterschätzt worden; sie hält zwar keinen Vergleich mit Shakespeares Meisterwerken aus, ist aber ein „bunt verflochtenes, humoristisches und glücklich durchgeführtes Gedicht"[1]), das sich mit Shakespeares besseren Erstlingsdramen wohl messen kann, und dem Delius in seiner Ausgabe des Stückes[2]) mit Recht ein Lob erteilt. Die Handlung, welche die bekannte Sage von dem Teufelssohne Merlin, von Vortiger, dem Einfalle der Angelsachsen und Uther Pendragon, dem Vater des König Artus, zum Vorwurfe hat, ist in volkstümlicher Weise richtig und mit heiterer Ruhe und Besonnenheit durchgeführt; der Humor ist oft reizend; das Wundersame ist in Art einer Legende trefflich behandelt. Mißlich wäre es, bestimmen zu wollen, welche Partien von Shakespeare, welche von Rowley herrühren. Aber daß das Stück wie kein anderes von Rowley „so wahrhaft dramatisch bleibt, im Phantastischen, Wunderlichen und Bizarren das rechte Maß hält, nirgend die Grenze überschreitet, in der das Wohlgefällige solcher Aufgaben nur möglich ist, ist wahrscheinlich Wink und Werk des

---

[1]) Tieck, Shakespeares Vorschule", zweiter Band, S. XVI.

[2]) Elberfeld 1856.

großen Genius. Hätte dieser allein das Gedicht vollendet, so ist wohl nicht zu bezweifeln, daß wir etwas viel Größeres erhalten hätten“ [1]).

„Die Einleitung des Stücks ist vortrefflich; Modestia, die geistliche, kontrastiert gut mit der Schwester. Die Sachsen sind durch ein Wunder geschlagen; sie bitten um Frieden, und der junge König Aurelius wird sogleich durch die Schönheit der Artesia zur Liebe bewegt. Diese Szene ist meisterhaft. Der fromme Eremit und Modestia, die schon halb bekehrt ist, beschließen durch diese ruhigen Töne nach rasch bewegten Szenen den Akt sehr gut. — Im zweiten Aufzug erscheint plötzlich und unvorbereitet der Humor des Dichters. Diese Szenen . . . sind mit großer Geschicklichkeit und feinem Sinn durchgeführt; sie sind echt komisch, ohne die Grazie zu verletzen. Die Poesie des im Wald irrenden Prinzen Uther kontrastiert vortrefflich. Am Hofe ist die Vermählung vollzogen; der Feldherr, Graf Edol, ist am meisten dadurch gekränkt. Es ist verständig, daß dieser, ohne ihn zu weitläufig zu zeichnen, immerdar im Zorn und Wut ist, die selbst die Grenzen überschreiten, um ihn so von den übrigen vielen Figuren des Gemäldes abzuheben. Fletcher, der oft dergleichen Gestalten aufführt, würde hier im Verachten des Hofes, in Soldatenmoral, Ehrgefühl und dergleichen unerschöpflich sein. Hier geschieht gerade genug, um die Begebenheit rascher vorzutragen und der Held selbst wird halb komisch. Der Zug des Hofes und die Vermählten erscheinen wieder. Der junge, verblendete König ist vortrefflich dargestellt. Der sonderbare Kampf des heidnischen Zauberers mit dem Eremiten erinnert an ‚Roger Baco‘ von Greene . . ., wo das Wunderliche vielleicht noch anmutiger hingestellt ist. Offenbar hat sich der Dichter hier jenes früheren Schauspiels erinnert. Prinz Uther, der Wiedergefundene, soll den Tag

) Tieck, Shakespeares Vorschule“, zweiter Band, S. XXXIX

noch fröhlicher machen; er erkennt aber in der Königin jene Gestalt wieder, die er im Walde sah, und um die er seitdem im halben Wahnsinn umherschwärmte. Dies ist vortrefflich angelegt und benutzt; denn sie kommt ihm buhlerisch sogleich entgegen, um ihn und alle zu verderben. — Johanna und ihr armer Bruder haben sich dem Hofe genähert. Die sonderbare Untersuchung wird auf seltsame Weise fortgesetzt. Die fromme Modestia soll überrascht und gedemütigt werden, und sie ist es, die im Gegenteil zum Erstaunen des Vaters und ihres Verlobten die Schwester von der Welt abwendig macht. Alle diese plötzlichen Umkehrungen im Schauspiel sind von Meisterhand durchgeführt. Möchte man Shakespeares Genie erkennen, so wäre es vielleicht am meisten in diesem dritten und dem fünften Akt. Der Teufel, der Vater Merlins, erscheint mit aller poetischen Würde. Lucina und die drei Parzen machen große Wirkung, und ein Meisterwerk ist das Gemälde vom Merlin, der unmittelbar nach der Geburt in einem Buche lesend, mit einem langen Barte geschmückt, auftritt. Ohne viele Anstalten und Zurüstungen ist es dem Dichter gelungen, im Merlin den Zauberer, der halb unterirdisch, halb Mensch, ein mächtiger Geist und doch nur Knabe, der kindisch, neckisch und furchtbar zugleich ist, überzeugend hinzustellen. Ich wüßte nicht, daß ein anderer Dichter eine solche Aufgabe schon gesetzt und mit so weniger Ausmalung so glücklich durchgeführt hätte. Der Narr ihm gegenüber, der den Teufel, den Vater des Zwerges, bald verkennt und das Gesicht mit einer Bratpfanne vergleicht, bald sich mit beiden auf einen guten Fuß setzt, bald stumm gezaubert oder von Merlin und einem Kobold bestohlen wird, erhält neue Farbe und wird jetzt auf eine andere Weise ergötzlich. Die Verschwörung gegen den Prinzen und den König setzt den Hof indessen in Bewegung, und eine offen erklärte gegenseitige Feindschaft beschließt diesen Akt, der noch mehr als die vorigen voller Leben und Bewegung ist. Die

Geschichte steht niemals still; keine Figur ist müßig, und dennoch findet der Dichter Raum für Scherz und anmutige Episoden. — Die Bewegung und das Leben des vierten Aktes sind trefflich dramatisch; alles ist Handlung und Charakter. — Die erste Szene des fünften Aktes ist wohl die schönste des Stückes. Nach den vielfachen Begebenheiten fällt es uns nicht auf, daß Johanna hier edler und poetischer spricht, daß ihre Jugend eine andere gewesen, als wir uns früher vorgestellt haben. Merlin wird seinem Vater gegenüber erhaben, und als dieser vom Sohn Gehrosam fordert, ist dessen Antwort: ‚Gehorsam lernt man nicht in deiner Schule!' so treffend und alles erschöpfend, daß dieses Wort allein auf Shakespeare hinweisen möchte. Schön wird nun die alte Sage erfüllt, auf das wunderbare Stonehenge auf Salisburys Ebene als der Mutter Begräbnis von Merlin errichtet hingedeutet, ebenso am Schluß auf die Tafelrunde und Arturs weit verbreiteten Ruhm. Der Schluß könnte vielleicht noch befriedigender sein; aber alle Wunder, Vorzeichen, Kometen, Erscheinungen sind erschöpft, und es war schwer, etwas Neues aufzufinden" [1]).

Wir müssen mit Tieck [2]) dankbar sein, daß der Buchhändler Kirkman 1662 die „Geburt des Merlin" drucken ließ und so dieses merkwürdige Gedicht vor dem Untergange rettete.

Der Name Merlin oder Merddin wird keltisch als „Bewohner der See" gedeutet. Diese mythische Person, die später durch ihre Verknüpfung mit der Artussage allgemein bekannt geworden ist, soll im fünften oder sechsten Jahrhundert als Barde gelebt haben. Es werden ihr mehrere Gedichte in wälscher und bretonischer Sprache zugeschrieben, und jahrhundertelang liefen Prophezeiungen unter ihrem Namen in England umher. In Shakespeares anerkannten Dramen wird

[1]) Tieck, „Shakespeares Vorschule", zweiter Band, S. XXXVI bis XXXVIII.

[2]) Tieck, „Shakespeares Vorschule", zweiter Band, S. XXXIX.

der Prophet und Zauberer Merlin zweimal erwähnt, im „König Lear“ [1]), wo der Narr sagt: „This prophecy Merlin shall make; for I live before his time,“ und im „König Heinrich dem Vierten“ [2]), wo Heißsporn von „the dreamer Merlin and his prophecies“ spricht.

Die Geschichte Merlins hatte zum ersten Male Nennius in seiner „Historia Britonum“ im neunten Jahrhundert erzählt. Dann brachte sie Gruffud ap Arthur, bekannter als Gottfrid von Monmouth, ein Archidiakon in Monmouth, Ende des elften Jahrhunderts in seiner „Historia Regum Britanniae“. Diesem Werke entnahmen der 1138 gestorbene Alfred von Beverly und um 1140 Ordericus Vitalis ihre Angaben über Merlin. Dann besang ein normannischer Trouvère, der Geistliche Wace, in französischen Kurzzeilen die Sage von dem Teufelssohne, welche er in sein 1154 vollendetes umfangreiches Werk „Le Brut d'Angleterre“ aufgenommen hatte, das eigentlich nur eine freie Übersetzung von Gottfrids „Geschichte der Könige von Britannien“ ist. Weiter berichteten über den keltischen Zauberer 1171 Alanus ab Insulis und um 1180 Giraldus Cambrensis, und im zwölften Jahrhundert wurde jener auch noch der Held des „Roman de Merlin“. Im Jahre 1217 verfaßte dann ein unbekannter Dichter in lateinischen Hexametern eine „Vita Merlini“, die wiederum auf Gottfrid von Monmouth fußt. Das Werk des Normannen Wace hatte unterdessen allgemeinen Beifall errungen; daher entschloß sich am Anfange des dreizehnten Jahrhunderts der englische Weltpriester Layamon, dasselbe seinen Landsleuten in einer Übersetzung darzubieten, die er jedoch durch manche Sagen erweiterte, welche er, der dicht an der Grenze von Wales zu Ernleye am Severn in Worcester lebte, im Volksmunde gehört hatte, so daß sein „Brut“ über das Doppelte länger als die

[1]) Dritter Aufzug, zweite Szene.

[2]) Erster Teil, dritter Aufzug, erste Szene.

französische Dichtung ist. Wie beliebt überhaupt damals die mit einer Fülle von Sagen umwobene Gestalt des alten Barden war, das können wir daraus entnehmen, daß wir ihr häufig sowohl in der Prosa, wie in den Versen der französischen, provenzalischen, spanischen, italienischen, englischen, schottischen und deutschen Literatur des Mittelalters begegnen. So kennen wir von englischen Bearbeitungen eine Dichtung „Arthur und Merlin" aus dem vierzehnten Jahrhundert, und aus dem folgenden einen gereimten „Merlin" des kunsteifrigen, aber poesiearmen Londoner Kürschnermeisters Henry Lonelich und einen umfangreichen Prosaroman „Merlin". 1510 erschien dann „A lytel treatyse of the Birth and Prophecye of Merlin", eine andere Behandlung des Stoffes 1529. Im Jahre 1641 wurde Heywoods „Life of Merlin" veröffentlicht; 1658 kam ein neues „Life and Prophecies" heraus, und endlich 1662 erschien dann „The Birth of Merlin" von Shakespeare und Rowley.

Die Entstehungszeit dieses phantastischen Schauspiels ist ohne Zweifel in jene Periode zu setzen, in der Shakespeare sein Jugenddrama „Perikles" hervorgesucht und umgearbeitet und auch seine übrigen romantischen Stücke, den „Cymbelin", das „Wintermärchen" und den „Sturm", gedichtet hat, und diese mit großem Beifall über die Bühne gingen, also etwa um das Jahr 1610. Wenn Tieck an der angeführten Stelle die Abfassung des Dramas erst um 1613 setzt, so hat er sie sicher in eine zu späte Zeit verwiesen; denn die Verbindung Shakespeares mit Rowley zur gemeinschaftlichen Dichtung des „Merlin" kann nur stattgefunden haben, als jener sich noch in London aufhielt, während er 1613 bestimmt schon in Stratford lebte.

20. Die beiden edlen Vettern.

Das Drama „Die beiden edlen Vettern", welches am 8. April 1634 zum Druck angemeldet worden ist, erschien im selben Jahre als Buch. Der Originaltitel lautete:

„The two noble Kinsmen presented at the Blackfriars by the Kings Maj. servants, with great applause; written by the memorable Worthies of their Time, Mr. John Fletcher and Mr. William Shakespeare Gent., printed at London, by Th. Cotes, for John Watersone and are to be sold at the signe of the Crowne, in Paul's Church Yard 1634."

Nach diesen Angaben, wie auch nach denen in den Verlagsregistern, soll das Stück ein gemeinsames Werk von Fletcher und Shakespeare sein. Ich muß gestehen, daß eine solche gemeinsame Autorschaft, der auch nicht ein einziges historisches Zeugnis widerspricht, für mich durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich hat, wie so oft behauptet wird. Es ist anzunehmen, daß der reifere Shakespeare als Dramaturg seiner Bühne für diese öfters fremde Stücke überarbeiten mußte. So mag er wohl auch ein älteres Drama mit dem Inhalte der „Beiden edlen Vettern", das Stück „Palamon and Arsett", das nach einer Notiz in Henslowes Tagebuche vom 17. September 1594 in diesem Jahre im Newington-Theater aufgeführt worden war, für seine Truppe tiefgreifend umgestaltet und mit eigenen

Zugaben versehen haben. Nach dem Stil der „Two noble Kinsmen“ zu urteilen, der an vielen Stellen lebhaft an „Cymbelin“ erinnert, scheint Shakespeare die Bearbeitung etwa um 1610 ausgeführt zu haben. Fletcher hat dann das bereits mit den Shakespearian portions versehene Manuskript später wieder hervorgesucht und seinerseits nochmals so umgedichtet, wie es uns in dem Drucke von 1634 vorliegt, so daß also dessen Titelblatt mit der Behauptung recht hat, daß Shakespeare und Fletcher Anteil an den „Beiden edlen Vettern“ haben.

Einige Kritiker glauben, daß Shakespeare sich von vornherein mit Fletcher zur Abfassung des Stückes vereinigt habe, und dieses in einem Gusse von beiden Dichtern gemeinsam geschrieben sei. Diese Ansicht ist mir höchst unwahrscheinlich; dagegen ist eine andere, wonach „Die beiden edlen Vettern“ Shakespeare unvollendet hinterlassen und Fletcher dann ausgearbeitet hat, durchaus nicht von der Hand zu weisen.

Jedenfalls müssen wir als Tatsache hinnehmen, daß das Stück Teile aus Shakespeares Feder enthält. Der Wert des Dramas ist zwar nicht sehr hoch anzuschlagen, allein keinesfalls so gering, wie es gewöhnlich von den Literarhistorikern geschieht. „Die Charakterzeichnung mag vielleicht etwas matt sein“, schreibt Edward Dowden sehr richtig; „dafür wird man durch den stellenweise lebendigen Dialog, herrliche Einzelreden und bedeutsame Shakespearesche Wendungen und Bilder entschädigt“ [1]). Die Schilderung des Wahnsinns der Tochter des Gefängniswärters ist eine schwache Nachahmung der Krankheit Ophelias und rührt sicher von Fletcher her, der hier Shakespeares „Hamlet“ geschmacklos kopierte und sogar überbieten wollte. Sonst aber genauer bestimmen zu wollen, welche Teile von Shakespeare und welche von Fletcher stammen, ist voll-

[1]) „Shakespeare“, aus dem Englischen übersetzt von Paul Tausig (Leipzig o. J.), S. 165.

kommen unmöglich. Zwar war Coleridge der Meinung, daß der erste Aufzug, die erste Szene des zweiten Aufzuges und die erste und zweite Szene des dritten Aufzuges von Shakespeare herrühren, und hat Hickson, dem sich Fleay, Furnivall, Ingram, Littledale und Spalding anschlossen, außer den genannten Stellen noch die dritte Szene des vierten Aktes und den ganzen fünften Akt mit Ausnahme der zweiten Szene als Shakespearisch bezeichnet, während wieder andere Forscher einen großen Teil dieser Szenen gar Massinger zuschreiben wollen und nur die erste Szene des ersten Aktes und die erste und vierte Szene des fünften Aktes als Shakespearisch gelten lassen; aber derartige Bestimmungen sind ziemlich wertlos. Auf das Metrum und die Ähnlichkeit einzelner Szenen mit solchen in Shakespeares anerkannten Dramen kann man sich hierbei nicht berufen. „Dies könnte vielmehr eine Spur der Nachahmung sein[1]). . . . Es gibt Kenner der Malerei, die bei den Gemälden Raphaels, welche — wie bekannt — nicht immer ganz von seiner Hand ausgeführt sind, auf sich nehmen, zu entscheiden, was Francesco Penni oder Giulio Romano oder irgendein anderer Schüler daran gemalt. Ich wünsche ihnen Glück zu der Feinheit ihrer Unterscheidung; sie sind dabei wenigstens sicher vor der Gefahr, widerlegt zu werden, weil es an Nachrichten fehlt. Ich möchte diese Kenner jedoch daran erinnern, daß Giulio Romano sich durch eine Kopie des Andrea del Sarto nach Raphael hintergehen ließ und zwar in Absicht auf ein Bild, woran er selbst mitgemalt hatte. Der vorliegende Fall ist eine noch weit verwickeltere Aufgabe der Kritik. Der Entwurf von Raphaels Bildern rührte wenigstens von ihm allein her, und nur die Ausführung wurde teilweise

---

[1]) Ich mache hier darauf aufmerksam, daß Theodor Körner in seinen Dramen das Pathos und die Ausdrucksweise Schillers oft so glücklich nachgeahmt hat, daß man glauben möchte, diesen großen Meister selbst zu hören.

seinen Schülern überlassen. Um aber auszumitteln, was an den „Zwei edlen Vettern‘ Shakespeare gehören kann, müßte man nicht nur die Verschiedenheit der Hände in der Ausführung unterscheiden, sondern Shakespeares Einfluß auf die Anlage des Ganzen bestimmen“[1]).

Die Quelle des Stückes ist „The Knight's Tale“ aus Geoffrey Chaucers „Canterbury Tales“, die aus den Jahren 1387 bis 93 stammen. In dem Prologe des Dramas, welcher vielleicht ein Rest des 1594 aufgeführten alten Stückes „Palamon and Arsett“ ist, wird ausdrücklich auf Chaucer als Quelle hingewiesen. Hier heißt es:

„It has a noble breeder, and a pure,
A learned, and a poet never went,
More famous yet 'twixt Po and silver Trent:
Chaucer (of all admired) the story gives:
There constant to eternity it lives.“

Der Stoff ist aber nicht Chaucers eigene Erfindung. Dieser war im Dezember 1372 als Gesandter seines Königs nach Italien gereist, von wo er erst im November 1373 wieder nach England zurückgekehrt war, und hier mit den Werken Boccaccios bekannt geworden, in dessen um 1341 verfaßter „Teseida“ die Erzählung vorgebildet ist. Chaucers „Knight's Tale“ war schon vor 1594 einmal von Richard Edwardes, einem Musikmeister der Königin, dramatisiert worden, der ein Stück „Palaemon and Arcyte“ verfaßt hatte, welches 1566 vor Elisabeth in Oxford aufgeführt worden ist. Nach Sidney Lee[2]) ist dieses Drama verloren gegangen; nach Tieck[3]) soll es aber erhalten und nicht talentlos sein.

[1]) A. W. von Schlegel, a. a. O., zweiter Teil, zweite Abteilung, S. 299 und 300.

[2]) A. a. O., S. 260.

[3]) „Shakespeares Vorschule“, erster Band, S. XXIX.

Zusammenfassende und ergänzende Schlußbetrachtungen.

Wir haben gesehen, daß eine Anzahl der Shakespeare zugeschriebenen Dramen entschieden nicht aus dessen Feder stammt und daher zu verwerfen ist. „The First Part of the Contention betwixt the two famous houses of Yorke and Lancaster" und „The true Tragedie of Richard Duke of Yorke" haben wir als verdorbene und verstümmelte piratical editions des zweiten und dritten Teiles von Shakespeares „Heinrich dem Sechsten" erkannt. Die übrigen der sogenannten apokryphischen Stücke Shakespeare abzusprechen, haben wir dagegen keinen Grund; im Gegenteil, äußere historische Beurkundungen beweisen sogar die Shakespearesche Autorschaft, die von der allerdings nicht maßgebenden inneren Beschaffenheit der Dramen bestätigt wird.

Der Haupteinwand, der gegen die Echtheit dieser Dramen herangezogen wird, ist der, daß Heminge und Condell sie in ihre Folioausgabe vom Jahre 1623 nicht mit aufgenommen haben. Allein hiergegen ist außer denjenigen Tatsachen, die ich bereits gelegentlich der angebliche Buchhändlerspekulation mit Shakespeares Namen erwähnt habe[1]), zunächst anzuführen, daß Heminge und Condell erwiesenermaßen auch ein anerkannt echtes Stück vergessen hatten und an dieses,

[1]) Vergleiche auf S. 19 und 20.

obwohl es schon 1609 in zwei Ausgaben als Buch erschienen war, erst gedacht haben, als bereits die ganze Ausgabe fertiggestellt war. „Troilus und Kressida“ ist nämlich im Inhaltsverzeichnis der Folio nicht mit angeführt und erst nachträglich in der dritten Abteilung vor „Coriolan“ eingeschoben worden, was sich aus der hier eintretenden Unregelmäßigkeit der Paginierung ergibt. Denn jede der drei Abteilungen fängt aufs neue mit Seite 1 an; die dritte Abteilung beginnt aber erst beim „Coriolan“ mit Seite 1, obwohl dieser bereits das zweite Stück dieser Abteilung ist, und ihm schon „Troilus und Kressida“ vorangeht, welches Drama mit Ausnahme der zweiten und dritten Seite, die die Zahlen 79 und 80 tragen, unpaginiert ist. Schon daraus folgt — was nicht genug hervorgehoben werden kann —, daß das Fehlen eines apokryphischen Dramas Shakespeares in der ersten Folioausgabe nicht dessen Unechtheit beweist.

Daß Shakespeare mehr Dramen hinterlassen hat als jene 36, die in der Folioausgabe vom Jahre 1623 enthalten sind, geht übrigens auch aus einem historischen Zeugnis hervor. Denn der berühmte Altertums- und Geschichtsforscher William Camden schreibt in einer späteren Auflage seiner „Britannia“ ausdrücklich: Stratford-upon-Avon „was given by Ethelardus, a viceroy of Worcestershire, to the bishoprick of Worcester, three hundred years before the Conquest. The church was collegiate, and the college is still standing. In the chancel lies William Shakespeare, a native of this place, who has given ample proof of his genius and great abilities in the forty-eight plays he has left behind him“[1]). Camden, der erst am 9. November 1623 starb, also Shakespeare um mehr als sieben Jahre überlebt hat, kannte

[1]) Zitiert nach Sidney Beisley, „Shakespeare's Garden or the Plants and Flowers named in his works described and defined“ (London 1864), Introduction, S. XIII.

unsern Dichter sehr wohl, und gerade er ist es vorzüglich gewesen, der während seiner Tätigkeit als Wappenherold der Königin Shakespeare, welchem er sehr wohlwollte, im Jahre 1599 das ersehnte Wappen verschafft hat[1]). Kann man sich nun überreden, daß die obige Angabe Camdens, eines mit umsichtigem Forschergeiste und eisernem Fleiße ausgerüsteten Gelehrten, nicht auf einer genauen Kenntnis der Tatsachen oder gewissenhaften Erkundigung beruht? Wer etwa mit Elze[2]) zweifelnd fragt: „Beruhte diese Angabe vielleicht bloß auf einem Versehen, so daß statt ‚forty eight' etwa ‚thirty eigth' zu lesen wäre?", der verdächtigt grundlos eine vollkommen einwandsfreie historische Beurkundung. Warum sagt ein solcher Zweifler nicht lieber gleich, daß es statt „forty eight" „thirty six" heißen soll? Alles, was wir von Shakespeare und seiner Zeit wissen, spricht dafür, daß Shakespeare mehr als 36 Dramen geschrieben hat. Elze gesteht dies selbst mit folgenden Worten ein[3]): „Die Elisabethanische Zeit zeichnete sich durch außerordentliche literarische Fruchtbarkeit aus, und ihre dramatischen Dichter wendeten meist ihre Kraft ausschließlich der Bühne zu, ohne, wie die modernen Dichter, zugleich in andern poetischen Gattungen oder gar in Prosa aufzutreten, so daß die durchgehends große Zahl ihrer dramatischen Schöpfungen dadurch einigermaßen erklärbar wird. Wenn wir erwägen, daß Beaumont und Fletcher 53 Dramen geschrieben, daß Henry Chettle nach Henslowes Diary in den sechs Jahren vom Februar 1597 bis März 1603 bei der Abfassung von nicht weniger als 38 Stücken beteiligt gewesen ist; daß Thomas Dekker außer seinen vermischten Schriften 32 Stücke schrieb oder schreiben half; daß Thomas Middleton 24 Stücke verfaßte; daß endlich Thomas Heywood nach seiner eigenen

---

[1]) Vgl. hierzu Sidney Lee, a. a. O., S. 191.

[2]) A. a. O., S. 342.

[3]) A. a. O., S. 343 und 344.

Angabe sogar bei 220 Stücken die Hand im Spiele gehabt haben will, so will es scheinen, als entsprächen Shakespeares 36 oder 37 Stücke nicht ganz dem . . . Lobspruche, welchen ihm John Webster in der Vorrede zu seiner ‚Vittoria Corombona‘ (1612) mit den Worten erteilt hat: ‚The right happy and copious industry of Mr. Shakespeare‘. B. Jonson, der bei seinen Zeitgenossen als ein sehr langsamer Arbeiter galt (s. Shakespeare-Jahrbuch VII, 42), hat nichtsdestoweniger 17 Dramen und 31 Maskenspiele hinterlassen, wobei das im Verein mit Chapmann und Marston geschriebene ‚Eastward Ho!‘ nicht mitgezählt ist. Auch seine lyrischen Dichtungen, wie seine prosaischen Schriften sind ziemlich umfangreich. Aus einer bekannten Stelle in Francis Meres ‚Palladis Tamia‘ geht hervor, daß Shakespeare bereits im Jahre 1598, also in seinem 34. Lebensjahre, mehr als zwölf Dramen geschrieben hatte; denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Meres keineswegs sämtliche von Shakespeare bis dahin verfaßten Stücke aufzählen, sondern nur die hervorragendsten beispielsweise anführen wollte, — von jeder der beiden Gattungen sechs (die Historien sind den Tragödien beigezählt). Überdies ist sein Buch, wie fast alle Bücher der Elisabethanischen Zeit, möglicherweise schon einige Zeit vor der Veröffentlichung geschrieben.“ Diese Erwägungen zwingen uns zu dem Schluß, daß die in der Folio vom Jahre 1623 enthaltenen 36 Dramen nicht Shakespeares sämtliche Dramen sind, und daß die Angabe Camdens, daß Shakespeare 48 Dramen geschrieben hat, richtig ist.

Welches sind nun die bei Heminge und Condell fehlenden 12 Dramen? 7 von diesen sind die Schauspiele „Lokrin“, „Perikles“, „Thomas Lord Cromwell“, „Der Londoner Verschwender“, „Ein Trauerspiel in Yorkshire“, „Die Geburt des Merlin“ und „Die beiden edlen Vettern“, deren Shakespearesche Autorschaft beziehungsweise Mitverfasserschaft ich dargetan

habe. Den alten „König Johann" in zwei Teilen wird Camden nicht besonders gerechnet haben, wie man ja z. B. Goethes beide Fassungen der „Iphigenie auf Tauris" in in Prosa und Blankversen als ein Drama zählt. Welche Stücke sind dann die uns noch fehlenden 5 Shakespeareschen Dramen? Gehören zu diesen etwa „Die schöne Emma" oder der herrliche „Eduard der Dritte", deren Verfasser ich nicht namhaft machen konnte? Nein; denn dies würde weiteren historischen Zeugnissen widersprechen. Es finden sich nämlich als die uns noch fehlenden 5 Shakespeareschen Werke in den Verlagsregistern der Buchhändlerinnung andere Stücke eingetragen. Das eine von diesen, „Duke Humphrey", welches unter dem 29. Juni 1660 als Shakespearesches Drama verzeichnet ist, kommt hier jedoch nicht in Betracht, da es mit dem zweiten Teile von „Heinrich dem Sechsten" in der Ausgabe vom Jahre 1594 oder 1600 identisch ist, dessen Titel in den Quartos ja stets den „Death of the good Duke Humphrey" erwähnt. Schon Gerard Langbaine sagte in seinem 1691 erschienenen „Account of the English Poets"[1]), daß „The Contention with the Death of the good Duke Humphrey" nur der zweite Teil von „Heinrich dem Sechsten" ist. Die übrigen in den Verlagsregistern als Shakespearesche Werke noch eingetragenen Stücke sind aber genau 5 an der Zahl; leider sind uns ihre Texte verloren gegangen und uns nur ihre Titel erhalten. Diese lauteten: 1. „Iphis und Janthe oder eine Heirat ohne Mann", 2. „Die Geschichte des Königs Stephan", 3. „Heinrich der Erste", 4. „Heinrich der Zweite" und 5. „Die Geschichte von Cardenio".

„Iphis und Janthe oder eine Heirat ohne Mann" ist unter dem 29. Juni 1660 als ein Shakespearesches Lustspiel in den Verlagsregistern eingetragen. Von den vier männlichen

[1]) S. 528.

und den vier weiblichen Gestalten der griechischen Mythe, welche den Namen Iphis führen, und den drei Frauen, welche Janthe heißen, können nach der Zusammenstellung dieser beiden Namen im Titel des Stückes, wie auch nach dessen Untertitel: „Eine Heirat ohne Mann“ nur die beiden Heldinnen der folgenden Sage gemeint sein: In Phaistos in Kreta lebte einst ein Mädchen namens Iphis. Sie war die Tochter des Ligdos und der Telethusa und wurde von der Mutter als Knabe aufgezogen, da der Vater vor der Geburt befohlen hatte, das Kind, wenn es ein Mädchen sei, sofort zu töten. Herangewachsen der kretischen Jungfrau Janthe, der Tochter des Telestes, verlobt, wurde sie durch die Huld der Isis in einen Jüngling verwandelt[1]). Ob das Shakespearesche Lustspiel diese Sage selbst zum Vorwurfe gehabt hat, oder ob es seinen Titel nur Anspielungen auf jene mythologischen Gestalten verdankte, ist nicht mehr zu entscheiden. Jedoch können wir dem Titel in Verbindung mit der erzählten Mythe so viel entnehmen, daß dem Stücke eine für eine Komödie äußerst geeignete Idee zugrunde gelegen hat, die einen Meister wie Shakespeare wohl zu einer dramatischen Behandlung reizen konnte. Mit der zwischen dem 22. Juli 1569 und 22. Juli 1570 in den Verlagsregistern eingetragenen Ballade „Iphis, sonne vnto Teucer, kynge of Troye“ hatte aber das Lustspiel nichts zu tun, obwohl manche Forscher dies anzunehmen scheinen.

„Die Geschichte des Königs Stephan“ ist unter dem 29. Juni 1660 als ein Shakespearesches Stück eingetragen. Dieser König war der jüngste Sohn des Grafen Stephan von Blois und einer Tochter Wilhelms des Eroberers namens Adele, und somit ein Neffe Heinrichs des Ersten, des dritten Sohnes des Eroberers. Vermählt war er mit Mathilde, der reichen Erbtochter des Grafen Eustace von Boulogne, welche

[1]) Vergleiche Ovids „Metamorphosen“, IX, 667 u. fgde.

eine Nichte des schottischen Königs David und der Gemahlin Heinrichs des Ersten war. Dieser hatte nach dem frühen Tode seines Sohnes Wilhelm seine Tochter Mathilde, die Witwe Kaiser Heinrichs des Fünften von Deutschland, die in zweiter Ehe mit dem viel jüngeren Gottfried Plantagenet, Grafen von Anjou, verheiratet war, zu seiner Nachfolgerin bestimmt. Nach seinem Tode ließ sich aber in Abwesenheit Mathildens und deren Gatten am 22. Dezember 1135 sein Neffe Stephan zum Könige krönen, was in England blutige Bürgerkriege hervorrief, deren Wirren durch Einfälle der Schotten, erbitterte Feindschaft zwischen dem Könige und der Geistlichkeit, sowie einen Aufstand in Wales noch erhöht wurden. Im Jahre 1153 kam endlich Mathildens und des Grafen von Anjou Sohn Heinrich nach England und verstand es, die Ansprüche seiner Mutter so nachdrücklich zur Geltung zu bringen, daß ihn König Stephan — welcher auch bald darauf und zwar am 25. Oktober 1154 starb — im Frieden zu Wallingford als seinen Nachfolger anerkennen mußte. Diese Streitigkeiten mögen wohl den Inhalt des verlorenen Stückes von Shakespeare gebildet haben, dessen Interesse für derartige Stoffe ja seine englischen Geschichtsdramen beweisen. Die Bodleyana-Bibliothek zu Oxford besitzt über König Stephan ein lateinisches Gedicht von Henry of Huntingdon, und Shakespeare läßt in seinem „Othello"[1]) Jago aus dem altschottischen Liede „Take thy old cloak about thee"[2]) folgende zwei Strophen singen:

„King Stephen was a worthy peer,
His breeches cost him but a crown;
He held them sixpence all too dear,
With that he call'd the tailor lown.

---

[1]) Zweiter Aufzug, dritte Szene.

[2]) Vollständig abgedruckt in Thomas Percys „Reliques of Ancient English Poetry".

„He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree:
'Tis pride that pulls the country down;
Then take thine auld cloak about thee.“

„Heinrich der Erste“ und **„Heinrich der Zweite“** sind in den Registern der Buchhändlerinnung unter dem 9. September 1653 als gemeinschaftliche Werke von W. Shakespeare und Robert Davenport eingetragen. Heinrich der Erste mit dem Beinamen Beauclerc, d. h. der Gelehrte, war — wie soeben erwähnt — der dritte Sohn Wilhelms des Eroberers. Zu Selby in Yorkshire 1068 geboren, bemächtigte er sich, als sein Bruder Wilhelm der Zweite im Jahre 1100 auf der Jagd erschossen worden war, der Krone Englands zum Nachteile seines älteren Bruders Robert von der Normandie, der damals noch auf dem ersten Kreuzzuge weilte. In die Heimat zurückgekehrt, verkaufte letzterer sein Anrecht für Geld. Als er aber dennoch sich wider seinen Bruder empörte und einen Aufstand erregte, fiel er in Heinrichs Hände, der ihn bis zu seinem Tode gefangen hielt. Nach diesem Familienkriege gelang es Heinrich, 1106 die Normandie wieder für die englische Krone zurückzuerhalten und sie auch mit Erfolg gegen Ludwig den Sechsten von Frankreich zu behaupten. In seinem Kampfe mit dem Papste Paschalis dem Zweiten um die Investitur der Bischöfe mußte er zwar nach langem Widerstreben seinem Gegner zugestehen, daß die formale Belehnung mit Ring und Stab durch den Erzbischof von Canterbury als den englischen Vertreter des Römischen Stuhles erfolgte; jedoch verstand er, das königliche Ansehen wenigstens insofern zu wahren, als ihm der Lehnseid der Bischöfe und der Einfluß auf deren Wahlen verblieb. Er starb am 1. Dezember 1135 in der Nähe von Rouen. Von Mathilde, einer Tochter Malcolms des Dritten von Schottland, hatte er drei Kinder: den achtzehnjährig gestorbenen Prinzen Wilhelm, Mathilde, die er zu seiner Nachfolgerin bestimmt hatte, und

Robert von Gloucester. Sein Enkel aus der Ehe Mathildes mit Gottfried von Anjou war der im März 1133 zu Le Mans geborene Heinrich der Zweite von Plantagenet. Dieser hatte sich 1152 mit der kurz vorher von Ludwig dem Siebenten von Frankreich geschiedenen Elinor, der Erbin von Poitou, Guyenne und Gascogne, verheiratet. Durch den Tod Stephans von Blois König geworden, ließ er sich am 19. Dezember 1154 krönen. Bei seinem Regierungsantritt fand er das Reich der Willkür der Barone preisgegeben. Gestützt auf seine große Hausmacht, die ungefähr den dritten Teil von Frankreich umfaßte, und mit Hilfe des Erzbischofs Theobald von Canterbury suchte er zunächst, im Lande wieder die Ordnung und Ruhe herzustellen und das gesunkene königliche Ansehen zu heben. Hierdurch geriet er aber mit Theobalds Nachfolger Thomas a Becket in Streit. Derselbe war 1155 auf Veranlassung Theobalds zum Kanzler ernannt worden und hatte in dieser Stellung als gefügiger, den Wünschen und Launen seines Herrschers folgsamer Höfling mit solchem Eifer für die Vergrößerung der königlichen Autorität gegenüber der Kirche gewirkt, daß Heinrich der Zweite 1161 seine Erhebung zum Erzbischof von Canterbury und zum Primas der englischen Kirche durchgesetzt hatte. Doch in seiner Hoffnung, in ihm jetzt ein willfähriges Werkzeug zur Unterwerfung der Kirche zu besitzen, sah sich der König betrogen. Denn als Erzbischof kannte Becket kein anderes Streben, als die Kirche von jedem Einflusse der Staatsgewalt zu befreien. Und dieser erbitterte Kampf zwischen Kirche und Staat wurde auf englischem Boden noch dadurch verschärft, daß es sich hier zugleich um einen Kampf des eingesessenen angelsächsischen Volkes gegen dessen normannischen Eroberer handelte. Gegen Beckets Bestrebungen berief Heinrich am 30. Januar 1164 eine Versammlung geistlicher und weltlicher Großen nach Clarendon, durch deren Beschlüsse die königliche Macht noch bedeutend erweitert wurde. Becket aber verweigerte

seine Unterschrift, obwohl er anfänglich die Annahme der Beschlüsse versprochen hatte, und als ihn deshalb der König vor ein Gericht in Northampton forderte, floh er nach Frankreich zum Papst Alexander dem Dritten. Erst im Sommer 1170 kehrte er wieder auf Grund einer Versöhnung nach England zurück. Doch war diese nur scheinbar. Der alte Kampf drohte von neuem aufzulodern. Da äußerte der König, schwer gereizt, den unbedachtsamen Wunsch, von diesem widerspenstigen Geistlichen befreit zu sein, und dies veranlaßte vier Edelleute, am 29. Dezember 1170 den Erzbischof an den Stufen des Altars seiner Kirche zu ermorden. Die durch die blutige Tat hervorgerufene Aufregung wurde noch durch die Wunder, die angeblich am Grabe des Getöteten geschahen, und durch das päpstliche Interdikt, wodurch der Gottesdienst im Lande eingestellt wurde, erhöht. Und gesteigert wurde die allgemeine Verwirrung auch noch durch die Ränke der Königin Elinor, die durch den Verkehr ihres Gatten mit Rosamunde Clifford schwer gereizt war, welche Liebschaft bekanntlich Theodor Körner in seinem Trauerspiel „Rosamunde" und Walter Scott in seinem Roman „Woodstock" behandelt hat. Zwar wurde Elinor 1173 gefangen gesetzt; aber die Aufregung des Volkes, welches den bereits 1172 als einen Märtyrer des Glaubens heilig gesprochenen Thomas schwärmerisch verehrte, zwang Heinrich schließlich nachzugeben. Er tat Kirchenbuße, hob die Beschlüsse von Clarendon auf und erlaubte dem Papste, einen ständigen Legaten in England zu halten. Auch nach außen hin war er trotz seiner großen Hausmacht keineswegs glücklich. Zwar hatte er 1171 vermocht, die Iren zu unterwerfen, seit welcher Zeit sich die englischen Könige Herren von Irland nennen; auch überwand er in der Schlacht bei Alnwick am 13. August 1174 die Schotten, deren König Wilhelm gefangen wurde und seine Krone nur als englisches Lehen zurückerhielt. Aber seine Besitzungen auf dem Festlande,

die Normandie, Bretagne, Maine, Anjou, Poitou, Guyenne und Gascogne, für welche er französischer Vasall war, verwickelten ihn in beständige Kämpfe mit den Königen Frankreichs, wobei zeitweilig seine eigenen Söhne gegen ihn Partei nahmen. Von diesen starb der älteste, Heinrich, der Freund des provenzalischen Sängers Bertram de Born, schon 1183, ein zweiter, Gottfried von der Bretagne, der Vater des Prinzen Arthur, bereits 1186, so daß ihn nur Richard Löwenherz, der von 1189 bis 1199 über England regierte, und Johann, der mit dem Beinamen „ohne Land" von 1199 bis 1216 König von England war, überlebten. Von diesen beiden bereitete namentlich der erstere seinem Vater zahlreiche Unannehmlichkeiten; aber auch der letztere erwies sich Heinrich gegenüber als Verräter, obwohl er dessen Lieblingssohn war. Außerdem besaß der König noch zwei Töchter, Mathilde, die Gemahlin des Herzogs Heinrich des Löwen, und Johanna von Sizilien. Er starb im Schlosse Chinon am 6. Juli 1189, als er sich gerade zum dritten Kreuzzuge rüstete, an dem er teilzunehmen gedachte.

Wir sehen also, daß auch das Leben der beiden Könige Heinrich des Ersten und Heinrich des Zweiten, ebenso wie dasjenige Königs Stephan reich an dramatischen Konflikten ist und eine Fülle von Motiven in sich birgt, wie wir sie in Shakespeares erhaltenen Historien wiederfinden, und daß daher die drei verloren gegangenen geschichtlichen Schauspiele sich widerspruchslos in den Rahmen von Shakespeares dichterischer Tätigkeit einfügen. Auf die Frage, wann etwa dieselben entstanden sind, vermögen wir in Anbetracht des Umstandes, daß uns ihr Text nicht erhalten ist, natürlich keine bestimmte Antwort zu geben, und wir müssen uns daher mit Vermutungen begnügen. Es ist nun unbestritten, daß Shakespeare während der letzten Jahre seines Lebens in seiner Vaterstadt wieder gewohnt hat, und da in einer vom 11. September 1611 datierten Eingabe fast aller besseren Stratforder Bürger, welche die Einbringung einer

Gesetzesvorlage im Parlament betreffs gründlicher Verbesserung der Landstraßen bezweckte, auch sein Name verzeichnet ist, so ist mit Sicherheit anzunehmen, daß er um diese Zeit bereits in Stratford ansässig war. Wir wissen ferner, daß von seinen erhaltenen Dramen — auch von denen, deren Echtheit ich im vorhergehenden dargetan habe — keines nach 1611 entstanden ist. Sollte nun die Muse unseres Dichters die letzten fünf Jahre seines Lebens gänzlich geschwiegen haben? Das ist vollkommen undenkbar. Die Psychologie lehrt uns, daß man eher einem Seidenwurme das Spinnen verbieten kann, als daß ein schöpferisches Genie — noch dazu eines vom Range eines Shakespeare — zu schaffen und wirken aufhört. Wäre Shakespeare damals schon alt und kränklich gewesen, so wäre dies wohl eher vorstellbar. Doch unser Dichter stand damals noch im besten Mannesalter; er zählte erst siebenundvierzig Jahre und hatte kurz vorher im „Cymbelin“, „Wintermärchen“ und „Sturm“ bewiesen, daß sein Geist noch in voller fruchtbarer Blüte stand. Wenn er sich auch von London und dessen Theatern zurückgezogen hatte, um die letzten Jahre seines Lebens fern von Geschäften in Ruhe zu genießen, wenn in ihm jetzt auch der Theaterdirektor tot war, der bisher bei der Wahl eines Stoffs seinem Gestaltungsdrange den Weg gewiesen hatte, so war doch mit dem Schauspielleiter keineswegs auch der geniale Dichter mit seinem unbezähmbaren Schöpfungsdrange gestorben. Als einst Grillparzer in einem Alter von siebenundvierzig Jahren — durch den Mißerfolg seines herrlichen Lustspieles „Weh' dem, der lügt!“ aufs tiefste verstimmt — sich schmollend vom Theater gänzlich zurückzog und die feste Absicht kundgab, dem undankbaren und unverständigen Publikum niemals wieder ein Stück zu schenken, so vermochte er es dennoch nicht, den dichterischen Drang zu unterdrücken. Sein Genie trieb ihn, gegen seinen Willen zu schaffen, und so entstanden noch seine Dramen „Libussa“, „Ein Bruderzwist in Habsburg“, „Die Jüdin in

Toledo“ und „Esther“, deren Manuskripte er ängstlich in seiner Mappe vor den Augen der Welt verbarg, so daß sie erst nach seinem Tode wider seinen Wunsch veröffentlicht worden sind. Und was ein Grillparzer trotz seiner festen Absicht nicht vermochte, das sollte ein Shakespeare freiwillig gekonnt haben, den noch dazu keine Mißerfolge verstimmt hatten? Dies zu glauben, ist mir unmöglich; denn es widerspricht dies ja allen psychologischen Erfahrungen! Ich vermute daher nun, daß unser Dichter sich in Stratford jenem Abschnitte der Geschichte seines Vaterlandes zuwandte, der der Anfang des jetzigen Englands ist, jenem Abschnitte, in dem in leidenschaftlichen Kämpfen die Entscheidung fiel, ob die germanische oder die romanische Rasse dem Volke des Inselreiches seinen Stempel aufdrücken sollte. Shakespeares hohes Interesse an der Geschichte seines Vaterlandes ist bekannt. Wie nahe lag es da, daß er sich auch mit jenen Ereignissen befaßte, die so bestimmend für die weitere Entwickelung Englands geworden sind, und daß ihn der Wunsch erfüllte, auch jene fernen Zeiten in einem Dramenzyklus — dessen Endglied sein bereits gedichteter „König Johann“ bilden sollte — vor den Augen seiner Mitwelt auf der Bühne neu erstehen zulassen! Wie mußte denjenigen Dichter, der so urgermanisch fühlte und dachte, gerade diejenige Epoche zu einer dramatischen Behandlung reizen, die schließlich mit einem Siege des Germanentums endete! Fürwahr eine Aufgabe, die eines Shakespeare würdig ist! Vielleicht hatte unser Dichter schon in London den Wunsch gehegt, einen solchen Dramenzyklus zu schaffen, war aber durch die praktischen Interessen des Theaterdirektors von dessen Ausführung abgehalten worden und fand erst in Stratford Muße, diese alten Pläne zu verwirklichen. Den „König Stephan“ hatte er noch beendigen können; doch die dieses Stück umgebenden Historien „Heinrich der Erste“ und „Heinrich der Zweite“ vermochte er nicht mehr zum Abschluß zu bringen; der Tod rief ihn ab. Und die hinterlassenen Frag-

mente dieser beiden Schauspiele sind dann von Robert Davenport ergänzt worden. Auch „Iphis und Janthe" hat Shakespeare vielleicht erst in Stratford geschrieben.

Vom Leben Davenports ist bis heute noch nicht das geringste bekannt. Seine dichterische Tätigkeit muß in die Regierungszeit Jakobs des Ersten und Karls des Ersten gefallen sein. Wir besitzen von ihm noch zwei Gedichte: „A Crowne for a conquerour" und „Too Late to call backe yesterday" (gedruckt 1623), sowie das Lustspiel „A New Trick to cheat the Divell" (1639), das Trauerspiel „King John and Matilda" (1655 und 1662) und die Tragikomödie „The City Night-cap" (1661). Alle diese Werke sind keineswegs wertlos; namentlich das Trauerspiel verrät ein ganz annehmbares Talent.

„Die Geschichte von Cardenio" ist in die Verlagsregister am 9. September 1653 als ein gemeinsames Werk von Mr. Fletcher und Shakespeare für den Buchhändler Humphrey Moseley eingetragen worden. Dieses Drama ist sicherlich dasselbe Stück, welches — wie aus den Berichten des Schatzkämmerers hervorgeht — unter dem Titel „Cardenna" oder „Cardenno" im Jahre 1613 zweimal von Shakespeares Theatertruppe am Königlichen Hofe gespielt worden ist, das eine Mal im Mai während der Hochzeitsfeierlichkeiten der Prinzessin Elisabeth, das andere Mal am 8. Juni vor dem Gesandten des Herzogs von Savoyen. Zweifellos war es eine Dramatisierung der Abenteuer des von seiner Geliebten verlassenen Cardenio, die im ersten Teil des „Don Quijote"[1]) erzählt werden. Diese Geschichte war im Jahre 1612 in einer englischen Übersetzung von Thomas Shelton erschienen und enthält manches, was einen Dichter zur dramatischen Behandlung reizen kann. Es ist vermutet worden, daß „die Geschichte von Cardenio" mit dem Stücke „Die doppelte Falschheit oder

[1]) Kapitel 23 bis 37.

die betrübten Liebenden" identisch sei. Letzteres ist 1727 in London unter dem englischen Titel „The Double Falsehood or the Distrest Lovers" erschienen, und Lewis Theobald hat es mit der Behauptung herausgegeben, daß es ein unvollendeter, noch nicht veröffentlichter Shakespearescher Entwurf sei, den er bearbeitet habe. Ich bin aber überzeugt, daß diese Augabe falsch ist. „Die doppelte Falschheit" behandelt zwar auch die Geschichte Cardenios; jedoch führen ihre Personen andere Namen als in der ihr zugrunde liegenden Erzählung aus dem „Don Quijote". Aus der Eintragung Moseleys in den Verlagsregistern, wie aus den Berichten des Schatzkämmerers folgt aber, daß das Shakespearesche Stück die Namen aus dem „Don Quijote" übernommen hatte, und daß daher das Theobaldische Drama mit jenem nichts gemein hat. Theobald hat sich bei der Veröffentlichung der „Doppelten Falschheit" nur die Überlieferung zu nutze gemacht, nach der Shakespeare diesen dem „Don Quijote" entlehnten Stoff gemeinsam mit Fletcher bearbeitet hat.

Bei der großen Menge von 48 Dramen, die Shakespeare geschrieben hat, haben Heminge und Condell, wie anfänglich „Troilus und Kressida", leicht auch noch andere Stücke vergessen können, namentlich solche, die lange nicht gespielt worden waren. Den „Lokrin", der nie aufgeführt worden ist, haben sie vielleicht absichtlich nicht aufgenommen. Denn sie schreiben in der Widmung an die beiden Brüder William Herbert, Graf von Pembroke, und Philipp Herbert, Graf von Montgomery, ausdrücklich, daß diese den einzelnen Stücken, „als sie aufgeführt wurden", sehr geneigt gewesen sind. (For, so much were your LL. likings of the severall parts, when they were acted, as before they were published, the Volume ask'd to be yours.) Was diese beiden Herausgeber in ihrer Sammlung hauptsächlich zum Abdruck gebracht haben, waren die im Besitze ihrer Theatertruppe befindlichen Regie-

bücher, wie sie nach dem Brande des Globustheaters aus dem Gedächtnis der Schauspieler wiederhergestellt worden waren. Auch mußten sie für jedes einzelne Shakespearesche Stück, welches bereits von anderer Seite veröffentlicht worden war, ganz gleichgültig, ob sie die alte Ausgabe wörtlich abdruckten oder den Text nach einer anderen Quelle gaben, erst den Verleger des früheren Druckes um die Erlaubnis ersuchen, das betreffende Drama in ihre Sammlung aufnehmen zu dürfen. Konnten sie den Besitzer der alten Ausgabe nicht bewegen, ihnen deren neue Veröffentlichung in ihrer Sammlung zu gestatten, so mußten sie das Stück notgedrungen in ihrer Ausgabe weglassen. Auch dies wird bei einigen Dramen die Ursache sein, daß sie in der ersten Folioausgabe fehlen. Denn der Buchhandel war in England schon unter der Königin Elisabeth nicht mehr so schutz- und rechtlos wie in Deutschland noch zu Goethes und Schillers Zeiten. Die dramatischen Dichter waren allerdings rechtlos und konnten sich nicht dagegen wehren, wenn ihre Werke ohne ihre Genehmigung von skrupellosen Verlegern herausgegeben wurden, welche in den Besitz der Manuskripte dadurch gelangt waren, daß sie die Stücke von Stenographen (Shortwrighters) während der Aufführung hatten nachschreiben lassen. Der Buchhändler als Kaufmann dagegen war durch Gesetz vor dem Nachdruck seiner Bücher vollkommen geschützt, eine Tatsache, die den meisten Literarhistorikern gänzlich unbekannt ist oder — wenn nicht — so doch von ihnen ignoriert wird, da sie ihren Hypothesen zuwiderläuft.

Bereits unter dem 4. Mai 1556 hatte Königin Maria einer Vereinigung von Londoner Verlegern und Druckern ein Patent verliehen, in dem die Errichtung einer Buchhändlerinnung, an deren Spitze stets ein Obermeister (magister oder master) und zwei Aufseher (custodes sive gardiani oder keepers or wardens) stehen sollten, verordnet und u. a. die wichtige Bestimmung getroffen wurde, daß im ganzen König-

reiche und dessen Besitzungen niemand Bücher drucken dürfe, ofern er nicht der genannten Innung angehöre oder eine königliche Lizenz besitze. Ferner sollten der Obermeister und die beiden Aufseher der Korporation, der auch das Recht verliehen war, Verordnungen und Statuten zu erlassen, jederzeit bei allen Buchdruckern, -Bindern und -Händlern nach unerlaubten Büchern und Druckschriften forschen dürfen, um sie zu konfiszieren, zu verbrennen oder zum Vorteil der Innung zu verwenden. Die einschlägigen Stellen der weitschweifig formulierten Gründungsurkunde[1]), die von der Königin Elisabeth am 10. November 1559 bestätigt worden ist[2]), lauten im Originale:

„Praeterea volumus concedimus ordinamus et constituimus pro nobis et successoribus nostrae praefatae Reginae quod nulla persona infra hoc regnum nostrum Angliae vel dominia ejusdem practizabit vel exercet per se vel per ministros suos, servientes suos, seu per aliquam aliam personam, artem sive misteram imprimendi vel excudendi aliquem librum vel aliquam rem vendendum seu barganizandum infra hoc regnum nostrum Angliae vel dominia ejusdem, nisi eadem persona tempore impressionis sive excussionis suae praedictae sit vel erit una de communitate praedictae misterae sive artis Stacionarii civitatis praedictae, vel inde habeat licenciam nostram vel haeredum seu successorum nostrae praefatae Reginae per literas patentes nostras vel haeredum seu successorum nostrae praefatae Reginae.

„Insuper volumus, concedimus, ordinamus et constituimus pro nobis haeredibus et successoribus nostrae

[1]) Vollständig abgedruckt in „A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London, 1554—1640 A. D., edited by Edward Arber" (5 Bde.: Bd. I—IV London 1875—77, Bd. V Birmingham 1894), Bd. I, S. XXVIII—XXXII.

[2]) Vgl. Arber a. a. O., Bd. I, S. XXXII.

praefatae Reginae praefatis magistro custodibus sive gardianis et communitati misterae sive artis Stacionarii civitatis Londonii praedictae et successoribus suis imperpetuum, quod bene licebit magistro et custodibus sive gardianis praedictis et successoribus suis pro tempore existentibus tam scrutinium facere quocienscunque eis libuerit in aliquo loco, shopa, domo, camera, vel aedificio alicujus excussoris, impressoris, ligatoris seu venditoris librorum quorumcunque infra regnum nostrum Angliae vel dominia ejusdem de vel pro aliquibus libris vel rebus impressis et excussis sive imprimendis vel excudendis, quam seisire, capere, habere, comburere vel in usus proprios communitatis praedictae convertere omnes et singulos illos libros et illas res qui vel quae sunt vel erunt impressi sive excussi contra formam alicujus statuti, actus, vel proclamacionis facti vel fiendi."

Was die Gründung der Buchhändlergilde veranlaßt hat, darüber gibt uns zweifelsfreien Aufschluß ein Schreiben vom Mai 1583[1]), das die beiden damaligen Warden Christopher Barker und Francis Coldock an Edmund Grindal, den Bischof von London, gerichtet haben. Der Umstand, daß 1583 die Innung noch mehrere ihrer konstituierenden Mitglieder besaß, verleiht diesem Briefe höchste Authentizität. Die beiden Aufseher schrieben dem Bischof, daß die Drucker und Buchhändler deshalb das Patent zur Bildung einer Korporation erhalten hätten, damit sie in die Lage gesetzt würden, den Übelständen im Buchdruckgewerbe zu steuern. Daß mit den Übelständen nur solche des Nachdrucks und unberechtigten Buchverkaufs gemeint sind, erhellt aus dem folgenden Satze des Briefes, wo mitgeteilt wird, daß dank der Korporation die Buchhändler jetzt sehr gute und wirksame Verordnungen be-

[1]) Abgedruckt von Arber a. a. O., Bd. I, S. 247 u. 248; vgl. auch Bd. I, S. XXVI u. XXVII.

sätzen, um die Ungebührlichkeiten von Druckern und die aus dem Buchdruck möglicherweise erwachsenden Verdrießlichkeiten verhindern zu können. (Moreouer the printers and Stacioners of the same [i. e. of London] obteined a ch[art]re for a Corporacon by reason the disorders in pryntinge did soe greatlie encrease to the ende we mighte restrayne manye evilles which would haue happened in the saide profession. By vertue of which corporacon we haue verye good and charitable ordynaunces, alsoe verie prouident to avoide the disordered behauior of prynters and suche troubles that mighte growe by printinge.)

Leider sind die „sehr guten und wohltätigen Verordnungen" aus den ersten Jahren der Innung verloren gegangen. Die ältesten uns erhaltenen Verfügungen sind erst 1678, 1682 und 1683 gedruckt worden; sie sind aber — wie auch Edward Arber, der kompetenteste Beurteiler dieser Verhältnisse, betont[1]) — substantiell dieselben wie die jetzt verschollenen, wenn sie von diesen auch in einigen Einzelheiten, wie Höhe der Strafe, abweichen mögen, und sie sind auch mit einigen Abänderungen noch heute in der Londoner Buchhändlerinnung in Kraft. In den 1682 gedruckten „Orders Rules and Ordinances, Ordained, Devised, and Made by the Master, and Keepers or Wardens, and Commonalty of the Mystery and Art of Stationers of The City of London, for the Well governing of that Society"[2]) vom 17. August 1681 besagt nun Abschnitt V, daß nach altem Brauche derjenige, für den ein Buch vorschriftsmäßig in das Registerbuch der Innung eingetragen ist, als Eigentümer des betreffenden Buches angesehen wird und immer als solcher angesehen worden ist, und daß er das alleinige Druckrecht an demselben haben soll. Es heißt weiter, daß jeder, der ein für eine andere Person

[1]) A. a. O., Bd. I, S. 3.

[2]) Abgedruckt von Arber a. a. O., Bd. I, S. 20—24.

eingetragenes Buch ohne deren Erlaubnis, Einwilligung oder Zession druckt oder drucken läßt, von außerhalb einführt od e einführen läßt oder verkauft, bindet, heftet oder zum Verkaufe ausstellt, für jedes solches Buch zwölf Pence Strafe zahlen muß. Daß diese Bestimmungen bereits seit dem Bestehen der Innung galten, geht schon aus den Ausdrücken „nach altem Brauche" und „immer" hervor, sowie auch daraus, daß Abschnitt VI dieser Verordnungen, der die Befolgung des vorhergehenden Abschnittes sichern will, die Verfügung enthält, daß der Master und die Warden zu jeder geeigneten Zeit die Druckereien, Niederlagen und Läden der Buchdrucker, -Händler und -Binder betreten dürfen, um dort nach unrechtmäßigen Büchern zu forschen, eine Verfügung, die schon in der Gründungsurkunde vom 4. Mai 1556 enthalten ist und damals zweifellos die Einhaltung analoger Vorschriften sichern wollte. Diese beiden wichtigen Abschnitte lauten:

„V.

And whereas several Members of this Company have great part of their Estates in Copies; and by ancient Usage of this Company, when any Book or Copy is duly Entred in the Register Book of this Company, to any Member or Members of this Company, such Person to whom such Entry is made, is, and always hath been reputed and taken to be Proprietor of such Book or Copy, and ought to have the sole Printing thereof; which Priviledg and Interest is now of late often violated and abused:

It is therefore Ordained, That where any Entry or Entries, is, or are, or hereafter shall be duly made of any Book or Copy in the said Register-Book of this Company, by, or for any Member or Members of this Company; That in such case, if any other Member or

Members of this Company shall then after, without the License or Consent of such Member or Members of this Company, for whom such Entry is duly made in the Register Book of this Company, or his or their Assignee or Assigns, Print, or cause to be Printed, Import or cause to be Imported from beyond the Seas, or elsewhere, any such Copy or Copies, Book or Books, or any part of any such Copy or Copies, Book or Books, or shall sell, bind, stitch, or expose the same, or any part or parts thereof to sale, That then such Member or Members so offending, shall forfeit to the Master and Keepers, or Wardens and Commonalty of the Mystery or Art of *Stationers* of the City of *London,* the sum of Twelve Pence for every such Copy or Copies, Book or Books, or any part of such Copy or Copies, Book or Books Imprinted, Imported, sold, bound, stitcht, and exposed to sale contrary hereunto.

VI.

And also it is Ordained, That the Master and Wardens of this Company, or any one of them, shall and may at any Convenient time, with such Assistance as they shall think fit, enter into the Printing-house, Warehouse, or Place, or Printing-houses, or Ware-houses, or Places of any of the Members of this Company; And also into the Shops and Ware-houses of any Stationer, Bookseller or Bookbinder, being a Member of this Company, to see what is there Imprinting and Imprinted, Binding or Stitching. And in case any Member or Members of this Company shall refuse to open his or their Door or Doors, and to shew the said Master and Wardens, or either of them so entring, upon his, or their Request, his or their Printing-house, and Place of Printing, Shop, or Warehouse,

or Work-house, and what he hath in his House Printed by him, and is there Printing, Bound, Stitching or Binding; That then such Member and Members shall forfeit to the said Master and Keepers or Wardens, and Commonalty of the Mystery or Art of *Stationers* of the City of *London*, for such his and their Refusal, the sum of Ten Pounds.“

Einen einsichtsvollen Leser wird bereits das bis jetzt Angeführte davon überzeugen, daß zu Shakespeares Zeiten ein gesichertes Verlagsrecht bestand, und keiner dem anderen ohne dessen Einwilligung ein Buch nachdrucken durfte. Jedoch für solche, die noch immer zweifeln sollten, habe ich noch so schwere Geschosse zu versenden, daß selbst die stärkste und festeste Mauer von alten Vorurteilen in Schutt zerfallen muß. Zur Erläuterung der folgenden Darstellung habe ich im Anhange dieses Buches aus den Verlagsregistern der Londoner Buchhändlerinnung nach Arbers „Transcript“ — einem Buche, das wohl kaum in den Bücherschränken meiner Leser stehen wird[1]) — außer den bereits im Texte zitierten Einträgen noch eine Anzahl anderer ausgezogen, die eine besonders eindringliche Sprache führen und beweisen, daß die Bestimmungen des Abschnittes V der „Orders, Rules, and Ordinances“ vom 17. August 1681 bereits vor Shakespeares Zeiten in Kraft waren.

---

[1]) Arbers „Transcript“ ist seiner Zeit für Subskribenten leider nur in 230 Exemplaren gedruckt worden. Dieses Buch, welches für die Geschichte der englischen Literatur während der Jahre 1554 bis 1640 außerordentlich wertvoll und wichtig ist, besitzen von öffentlichen Instituten in Deutschland nur die Königliche Bibliothek in Berlin, die Universitätsbibliotheken in Leipzig, Heidelberg, Straßburg und Göttingen und die öffentliche Stadtbibliothek in Hamburg, in Österreich nur die Kaiserliche Hofbibliothek in Wien.

Daß schon seit dem Bestehen der Innung es verboten war, die Bücher anderer Verleger nachzudrucken, dafür zeugen die Einträge des Verlagsregisters A, laut welchen Drucker für ein solches Vergehen bestraft worden sind, z. B. die angeführten Einträge aus den Innungsjahren 1558/59, 1561/62, 1563/64, 1564/65 und 1565/66. Der Strafeintrag vom 8. Dezember 1578 am Ende des Registers B beweist uns sogar, daß nicht nur der Nachdruck von ganzen Büchern, sondern sogar der von einzelnen wenigen Strophen aus anderen Gedichten streng untersagt war; denn hier wird der Empfang von 12 Pence gebucht, die Henry Karre schon dafür zahlen mußte, daß er in einer Ballade nur drei Strophen aus einer anderen dem Verleger Edward White gehörenden Ballade nachgedruckt hatte — ein Eintrag, der auch auf den angeblichen Nachdruck aus anderen Gedichtsammlungen in Shakespeares „Passionate Pilgrim" ein bezeichnendes Licht wirft! William Jaggard wird hier wohl nur gerade deshalb die bereits früher veröffentlichten Gedichte nachzudrucken gewagt haben, weil dieselben eben Shakespeare gehören und nicht den Autoren der älteren Sammlungen, so daß er keine Strafe zu erwarten hatte. Überhaupt werden sich die Verleger möglichst vor unrechtmäßigen Ausgaben gehütet haben, da nicht nur sie selbst für solche bestraft wurden, sondern auch die Verkäufer derselben — wie z. B. aus den Einträgen aus dem Innungsjahre 1557/58 und vom 15. September 1590 hervorgeht —, so daß für unrechtmäßige Bücher schwer Verkäufer zu finden gewesen sein werden. Zwar treten in den ersten Jahren der Innung Strafeinträge für Nachdrucke relativ häufiger auf; jedoch werden später die Strafen für gestohlene Ausgaben immer seltener, vielleicht eine Folge davon, daß der Master und die beiden Warden ihr Nachforschungsrecht sehr scharf ausgeübt haben, so daß schon aus Furcht vor der Kontrolle die Buchdrucker und Verleger von unrechtmäßigen Drucken abstanden.

Wer ein Buch, das im Besitze eines anderen war, drucken wollte, mußte von diesem das Verlagsrecht erwerben. Das erste Mal ist in den Registern ein solcher Kauf im Geschäftsjahre 1564/65 vermerkt. In anderer Form ist eine derartige Zession im Jahre 1566/67 eingetragen, und in wiederum anderer Weise wird man die übrigen in meinem Auszuge mehrmals vorkommenden Abtretungen verzeichnet finden. In dem Eintrage vom Jahre 1865/66 ist zum ersten Male auch der Preis für den Kauf eines Verlagsrechts angegeben, welcher in diesem Falle fünf Schillinge betrug, nach unserem Geldwerte ungefähr fünfzig Mark[1]). Und daß nicht etwa nur solche Bücher, deren Manuskript der Buchhändler auf rechtmäßige Weise erworben hatte, sondern auch der Druck von nach unseren Begriffen illegal erlangten Werken geschützt war, das beweist der Eintrag vom 19. April 1602, laut welchem Thomas Millington sein Verlagsrecht an den Ausgaben des „First Part of the Contention" und der „True Tragedie of Richard Duke of Yorke", deren Text er — wie wir gesehen haben — durch Nachschreiben während der Vorstellung erhalten hatte, ausdrücklich „salvo iure cuiuscunque" an Thomas Pavier zediert. Geschah es, daß irrtümlicherweise die Druckerlaubnis eines Buches, das bereits für einen Verleger in den Registern eingetragen war, noch einem anderen gewährt wurde, so wurde diesem nach Entdeckung des Versehens die Druckerlaubnis sofort wieder entzogen, wie aus dem Eintrag vom 12. April 1595 hervorgeht.

Bei dem Studium der Verlagslisten darf man sich nicht dadurch beirren lassen, daß in diesen einige uns bekannte Drucke überhaupt nicht eingetragen sind oder von ihnen Zessionsvermerke fehlen. Die uns vorliegenden Register enthalten nämlich nicht die ursprünglichen Eintragungen, sondern sind nur eine Rein-

[1]) Für ein neues Buch, welches damals sechs Pence kostete, sind heute in England etwa vier bis sechs Schillinge zu zahlen.

schrift, wofür wir unter den Notizen vom Rechnungsjahre 1562/63 einen Beleg finden. Eingetragen mußten von der Innung alle Bücher sein, ehe sie veröffentlicht werden durften, wie uns z. B. der Eintrag vom September oder Oktober 1602 am Schlusse von Register B beweist. Denn hier wird ja der Drucker Edward Albee gerade dafür bestraft, daß er ein Buch entgegen den Verordnungen ohne vorherige Eintragung gedruckt hat. Es muß also noch ein zweites, jetzt leider verloren gegangenes Register existiert haben, in dem auch diejenigen Anmeldungen von Büchern verzeichnet gewesen sind, welche wir in den erhaltenen Listen vermissen. Dafür zeugt auch der Eintrag vom 8. November 1623. Hier wird Edward Blount und Isaac Jaggard für die Folioausgabe von Shakespeares Schauspielen die Druckerlaubnis für alle diejenigen Lustspiele, Geschichtsdramen und Tragödien dieses Dichters erteilt, „welche früher noch nicht für andere Leute eingetragen sind". In der Liste, in der — beiläufig bemerkt — der im Zyklus erste Teil „Heinrichs des Sechsten" dem Erscheinen nach als der dritte Teil bezeichnet ist, fehlen nun zwei Stücke, für die keine Lizenz in den erhaltenen Registern vermerkt ist, die aber dennoch in der Folio zu finden sind, nämlich „König Johann" und „Die Bezähmung der Widerspenstigen". Bei diesen Dramen ist das Fehlen der Druckerlaubnis sicher darauf zurückzuführen, daß dieselben mit den bereits erschienenen gleichbetitelten älteren Stücken verwechselt worden sind. Für das letztgenannte Drama sind dann zwar entsprechende Einträge in den vorliegenden Registern vorhanden, dagegen nicht für den „König Johann", da auch Shakespeares altes Stück gleichen Namens nirgends in den uns überlieferten Verlagsbüchern verzeichnet steht. Wo ist dann für diesen die Druckerlaubnis vermerkt, die doch nach den Bestimmungen der Innung auch erfolgt sein mußte und gemäß dem Wortlaut der Notiz vom 8. November 1623 auch erfolgt war? Sie steht in der uns

unglücklicherweise verloren gegangenen Originalliste. Diese, das sogenannte „Book of Copies“, enthielt alle Buchanmeldungen, und aus ihr scheinen nur diejenigen Druckerlaubnisse in die erhaltenen Register übertragen worden zu sein, für welche Gebühren gezahlt worden sind. Was für Bücher oder unter welchen Bedingungen solche kostenlos registriert worden sind, darüber würden uns sicherlich das leider ebenfalls verlorene „Book of Constitutions“ und die gleichfalls verschwundenen alten „Ordinances“ genaue Auskunft geben können[1]). Doch scheinen solche Beurkundungen, durch welche nicht das gesamte Verlagsrecht eines Buches an andere abgetreten, sondern nur erlaubt wurde, in anderem Besitze befindliche Werke in besondere Ausgaben aufnehmen zu dürfen, gebührenfrei gewesen zu sein. Denn es ist in den erhaltenen Registern kein Vermerk darüber vorhanden, daß den beiden Verlegern Jaggard und Blount die Lizenz zum Nachdruck derjenigen Shakespeare-Dramen erteilt wird, die von anderer Seite bereits früher veröffentlicht worden waren und von ihnen in die Folioausgabe aufgenommen sind. Und sie müssen doch um eine solche gemäß dem damals herrschenden Verlagsrecht nachgesucht haben.

Aus diesen Ausführungen, welche das Verlagsrecht im alten England betreffen, geht also unbestreitbar hervor, daß Heminge und Condell keineswegs ohne weiteres jedes Shakespearesche Drama in ihre Folioausgabe aufnehmen konnten, wie gewöhnlich angenommen wird, daß sie vielmehr durch die bestehenden Gesetze und Verordnungen gezwungen waren, solche Stücke, die schon früher für andere Verleger in die Register der Buchhändlerinnung eingetragen waren, in ihrer Sammlung wegzulassen, sofern sie nicht die Erlaubnis zum Nachdruck erhielten. Es folgt also auch aus dieser Tatsache, daß das Fehlen eines Dramas in der ersten Folioaus-

---

[1]) Vgl. Arber a. a. O., Bd. I, S. 348.

gabe nicht dessen Unechtheit beweist. Und es ist ja auch keines der Stücke, die ich aus historischen Gründen als echte Shakespearesche anerkenne, die Folio aber nicht enthält, bei William Jaggard, seinem Sohne Isaac Jaggard, Edward Blount, William Aspley oder John Smethwick erschienen, jenen fünf Verlegern, welche die Veröffentlichung der Heminge- und -Condellschen Folioausgabe vom Jahre 1623 übernommen hatten. Zwar hatte Edward Blount 1608 das Verlagsrecht des „Perikles" besessen, dasselbe jedoch im nächsten Jahre an Henry Gosson abgetreten; denn — wie wir gesehen haben — ist dieses Stück 1609 bei letzterem herausgekommen.

Mit wie wenig Liebe und Gewissenhaftigkeit übrigens Heminge und Condell ihre Arbeit getan haben, kann man schon daran erkennen, daß dort, wo sie für ihre Folio die älteren Quartos abgedruckt haben, ihre Abweichungen durchaus nicht immer Verbesserungen sind. Dasselbe lehrt uns auch der Umstand, daß die Folio so schlecht gedruckt ist, daß man glauben muß, Heminge und Condell haben niemals eine Korrektur gelesen. So auffallend falsch und oft sogar sinnlos sind viele Stellen des Foliotextes. Und wenn wir sehen, daß die Herausgeber kein Interesse für den richtigen Wortlaut ihrer Sammlung gehabt haben, so dürfen wir annehmen, daß ihnen auch deren Vollständigkeit gleichgültig gewesen ist. „Pietät gegen Geisteswerke ist eine moderne Gesinnung", bemerkt Elze mit Recht[1]; Heminge und Condell haben sie ihrem großen Kollegen nicht entgegengebracht. Dies verringert aber keineswegs das Verdienst, daß sie sich erworben haben, und den Dank, den wir ihnen schuldig sind; haben sie uns doch durch ihre Ausgabe achtzehn Dramen Shakespeares, darunter Meisterwerke wie „Macbeth", „Coriolan", „Wintermärchen", „Sturm" und „Was ihr wollt", vor dem Untergange errettet.

[1] A. a. O., S. 413.

Die Kritik hat — wie schon eingangs erwähnt — die von mir als echt anerkannten apokryphischen Dramen Shakespeares oft auch nur aus dem Grunde verworfen, da diese Mängel besitzen. Sie hat sich die größte Mühe gegeben, die schwachen Seiten dieser Stücke aufzustechen, und diese dann als Shakespeares unwürdig verworfen. Dies Verfahren ist aber nicht nur bei den Jugenddramen wie „Lokrin" und „Perikles" durchaus unzulässig, sondern auch bei den Stücken aus Shakespeares späterer Dichterlaufbahn wie dem „Londoner Verschwender" und dem „Trauerspiel in Yorkshire". Haben nicht auch die anerkannten Meisterwerke, z. B. der „Lear", „Hamlet" und „Othello", ihre Fehler? „Quandoque bonus dormitat Homerus" sagte schon Horaz in seiner ars poëtica. Dasselbe gilt aber auch von Shakespeare; auch sein Genie ist bisweilen süß eingeschlummert.

Ich möchte wissen, wie manche der Herren Kritiker urteilen würden, wenn eins der anerkannten Meisterwerke Shakespeares — der „Macbeth", „Lear", „Othello" oder „Hamlet" — noch unbekannt wäre und jetzt plötzlich irgendwo aus einer Versenkung unter Shakespeares Namen auftauchen würde. Ich glaube, die meisten würden an dem Stücke mäkeln und an ihm so lange herumdeuteln, bis sie die nötigen — allerdings nur scheinbaren — Beweise für seine Unechtheit und für seine des großen Briten Unwürdigkeit herausgetüftelt hätten. So zwingt sie aber die allgemeine Wertschätzung, die man jenen Dramen zollt, für diese die mächtige Lobesposaune erschallen zu lassen.

Die Dramen „Lokrin", „Perikles" „Thomas Lord Cromwell", „Der Londoner Verschwender", „Ein Trauerspiel in Yorkshire", der ältere „König Johann", wie auch „Die Geburt des Merlin" und „Die beiden edlen Vettern", die bis jetzt als zweifelhafte angesehen wurden, sind also aus objektiven äußeren Gründen unbedingt als echte Shakespearesche zu betrachten.

Alles, was zur Anfechtung der historischen Beurkundungen vorgebracht wird, sind nur grund- und haltlose Hypothesen. Grössere oder geringere Unähnlichkeiten, welche manche dieser Stücke stellenweise mit Shakespeares anerkannten Dramen besitzen, beweisen nichts. Sind nicht auch Shakespeares „Verlorene Liebesmüh" und „Sturm", Lessings „Junger Gelehrter" und „Minna von Barnhelm", Goethes „Mitschuldige" und „Tasso", Schillers „Räuber" und „Wallenstein" und andere Werke derselben Dichter einander oft auffallend unähnlich? Übrigens habe ich ja bei allen jenen Stücken gezeigt, daß sie auch hervorstechende Züge besitzen, die unverkennbar an Shakespeares anerkannte Werke anklingen. Wir haben kein Recht mehr, sie als apokryphische Shakespeare-Dramen zu bezeichnen. Nichts ist an ihnen mehr verborgen und verdächtig, und wir müssen daher diese Stücke, die ich aus dem Dunkel der Verdächtigkeit herausgezogen habe an das Licht, in welchem wir als ihren Dichter Shakespeare ohne einen Schatten des Zweifels erkannt haben, jetzt auch kanonisieren. Wir müssen sie aufnehmen in den Kanon der Shakespeareschen Werke. Sie gehören daher auch in alle Ausgaben, welche den stolzen Titel tragen: „Shakespeares sämtliche dramatischen Werke". Aber leider wird nicht eine einzige unter ihnen ihrem Namen gerecht; sie alle haben ihn sich nur angemaßt. Etwas ist ja schon der Bann gegen die Verwerfung und Mißachtung dieser Shakespeareschen Stücke gebrochen. Das eine oder das andere von ihnen wird jetzt von dem einen oder anderen vorurteilsfreien Kritiker als echt anerkannt. So ist der „Perikles" bereits in mehrere Shakespeare-Ausgaben mit aufgenommen, und Hermann Ulrici führt in seinem chronologischen Verzeichnis von Shakespeares authentischen Dramen außer dem „Perikles" auch das „Trauerspiel in Yorkshire" an[1]).

---

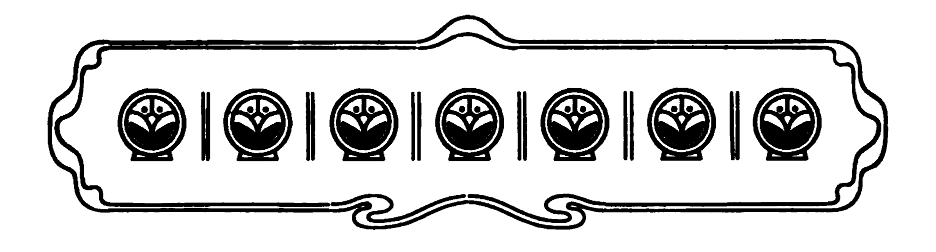
[1]) A. a. O., 3. Teil, S. 120.

Ich kann nur wünschen, daß auch diese Stücke Shakespeares, die man bis jetzt meist nur als untergeschobene mißachtete, allgemein als echte anerkannt und überall gelesen werden. Nicht nur der Shakespearefreund wird bei ihrer Lektüre Befriedigung finden, sondern überhaupt jeder Freund von wahrer Poesie wird sich mit Genuß in sie vertiefen. „Lokrin" und „Perikles" sind zwar unreife Jugendwerke Shakespeares; es fehlen jedoch auch ihnen nicht große Schönheiten, kühne Bilder, wie sie nur Shakespeare von allen seinen Zeitgenossen dichten konnte, bestimmte Züge, die gerade diesem Genie eigentümlich sind. Aber unter diesen Dramen befinden sich auch das reizende Gedicht „Die Geburt des Merlin" und ein Meisterwerk wie das „Trauerspiel in Yorkshire", welches an Poesie, dramatischer Kraft und tragischer Wucht den besten anerkannten Stücken Shakespeares ebenbürtig ist.

O ihr armen, bis jetzt mißachteten und verkannten Sprößlinge des größten Dramatikers germanischer Zungen, erobert euch den Erdball, und überzeugt alle Welt, daß ihr von demselben Vater stammt wie eure sogenannten echten Geschwister und keine Bastarde seid! In jedes Haus dringt ein, wo ein Shakespeare-Freund, wo ein Freund wahrer Poesie wohnt, und werdet Gemeingut aller Völker wie eure glücklicheren anerkannten Brüder! Und ihr reiferen, bis jetzt um euer berechtigtes Erbteil an Shakespeares Ruhm betrogenen Kinder dieses gottbegnadeten Genies, steigt auf die Bühne, und verkündet durch des Schauspielers Mund die Größe und Majestät des gewaltigen

Shakespeare!





Auszug
aus den
Verlagsregistern
der
Londoner Buchhändlerinnung.



Register A.

19 July 1557—9 July 1558

Receptes

Recevyd of **arthure popwell** for sellynge of bokes contrarye to ordenaunces the xxvij Daye of June iij[s] iiij[d]

10 July 1558—10 July 1559

Receptes

William Coplande ys fyned for pryntinge *the Sarmon of Repentaunce* of master BRADFORDES xx[d]

22 July 1561—24 July 1562

ffynes for Brakynge of good orders as folowethe

owyn Rogers Recevyd of owyn Rogers for his fyne for that he prented *the booke of husboundry* beynge master Tottelos ij[s]

22 July 1562—22 July 1563

ffor Takynge of ffynes for Copyes as folowethe

John Alde Recevyd of **John Alde** for his lycense for pryntinge of a **ballett** of *ROBYN HOD* iiijd

[Hier ist ein Beweis dafür, daß die Einträge dieses Registers Überträge aus einer anderen Liste und keine Original-Einträge sind. Die Worte: „a ballet &c" sind über die Worte: „Certayne godly Carowles &c" geschrieben, die irrtümlicherweise zuerst hier eingetragen worden waren und dann durchgestrichen wurden, da sie zum nächsten Eintrag gehören:]

John Tysdayle Recevyd of **John Tysdayle** for his lycense for pryntinge of *Certayne godly Carrowles to be songe to the glory of GOD &c* iiijd

22 July 1563—22 July 1564

ffynes for Brakynge of of good orders as foloweth

Recevyd of **John sampson** for his fyne for pryntinge of other mens copyes xxd

22 July 1564—22 July 1565

Takynge of fynes for Copyes as ffoloweth

T marshe Receavyd of **Thomas marshe** for his lycense for pryntinge of DYGGES *pronostication* and his *tectonicon* which he boughte of **lucas haryson** xijd

ffynes taken for breakynge of good orders as foloweth

T marshe Receved of **Thomas marshe** for his fyne for that he Ded prynte other mens copyes and for the forfiture of his obligacion iijli xs

22 July 1565—22 July 1566

The Enterynge of Coopyes

KYNGESTON Recevyd of JOHN KYNGESTON for his lycense for pryntinge of CALVYNs *Cathechesme* which he boughte of **Wylliam Coplande** for the some of vs vjd

ffynes for brakynge of good orders as foloweth

Recevyd of **Thomas Colwell** for his fyne for that he prynted other mens Copyes [kein Betrag ausgeworfen]

22 July 1566—22 July 1567

The enterynge of Copyes as foloweth

Maylarde gave it to Austin Lawghton and Lawghton solde yt to henry myddleton / Recevyd of **leonerde maylarde** for his lycense for pryntinge of a boke intituled *the style and mannour of indityng any manour of epesteles or letters to all Degrees and states* by FULWOOD xijd

22 July 1569—22 July 1570

The enterynge of Copyes

charlewod Recevyd of **John charlewod** for his lycense for the pryntinge of a ballett intituled *the vnfortunate ende of IPHIS sonne vnto TEUCER kynge of Troye* iiijd

Register B.

[Entrances of Copies.]

3 Aprilis [1592]

Edward white Entred for his copie vnder thandes of the Lord Bishop of LONDON and the wardens *The tragedie of ARDEN of Feuersham and BLACKWALL* vjd A

[Die hier und später einigemal hinter dem Geldbetrage stehenden Buchstaben bezeichnen den registrierendeu Beamten der Innung, z. B. bei diesem Vermerke den damaligen Wardeu George Allen und bei den drei folgenden den Warden Thomas Stirrop.]

viij° Augusti [1592]

Richarde Jones Entred for his copie vnder thandes of the Archbushopp of CANTERBURIE and master **watkins** / *PIERCE PENNILESSE his supplicacon to the Devill* vjd S.

xx° die Septembris [1592]

William wrighte Entred for his copie, vnder master **watkins** hande / vppon the perill of **Henrye Chettle** / a booke intituled / GREENEs *Groatsworth of wyt bought with a million of Repentance* vjd S /

viij December [1592]

william wrighte/Entred for his copie vnder thandes of master **watkins** and master warden **stirrop**, a booke intituled. / *KINDE HARTes Dreame* / vj[d] S.

xij° marcij [1593/4]

Thomas myllington / Entred for his copie vnder the handes of bothe the wardens / a booke intituled, *the firste parte of the Contention of the twoo famous houses of YORK and LANCASTER with the deathe of the good Duke HUMFREY and the banishement and Deathe of the Duke of SUFFOLK and the tragicall ende of the prowd Cardinall of WINCHESTER / with the notable rebellion of JACK CADE and the Duke of YORKes ffirste clayme vnto the Crowne* vj[d]

Secundo die maij [1594]

Peter Shorte / Entred vnto him for his copie vnder master warden **Cawoodes** hande / a booke intituled *A plesant Conceyted historie called 'the Tayminge of a Shrowe'* vj[d]

xiiij° die Maij./. [1594]

Edward White./.Entred alsoe for his Copie vnder thandes of bothe the wardens a booke entituled / *The moste famous Chronicle historye of LEIRE kinge of England and his Three Daughters* vj[d] C./.

[Diese Prosabearbeitung des Lear-Stoffes war ursprünglich für Adam Islip eingetragen. Bei der Abtretung des Verlagsrechtes an Edward White wurde dann jener Name einfach durchgestrichen und dieser darunter geschrieben.]

xix° Junij [1594]

Thomas Creede / Entred for his copie vnder master warden **Cawoodes** hand / an enterlude intituled ./. *The Tragedie of RICHARD the THIRD wherein is showen the Death of EDWARD the FFOURTHE with the smotheringe of the twoo princes in the Tower /. with a lamentable end of SHOREs wife / and the Coniunction of the twoo houses of LANCASTER and YORKE* vj[d] C

xx° die Julij [1594]

Thomas Creede Entred for his Copie vnder thandes of the Wardens. *The lamentable Tragedie of LOCRINE, the eldest sonne of Kinge BRUTUS. discoursinge the warres of the Brittans &c* vj[d]

29. Novembris [1594]

William Ponsonby. Entred for his Copie vnder thandes of the wardens. A booke entituled. *A Treatize in commendacon of Poetrie* or *the defence of posey*. written by Sir PHILLIP SIDNEY vj[d]

primo die Aprilis [1595]

Cutbert Burbye/ Entred for his copie under the wardens handes an Enterlude called *The Pynder of Wakefeilde* vj[d]

xij die Aprilis [1595]

Henrie Olney. / Entred for his Copie vnder thandes of the Wardens a booke entituled *an Apologie for Poetrie* vj[d]

[Hier wurde noch einmal Sidneys „Defence of Poesy" für Henry Olney eingetragen, obwohl das Verlagsrecht dieser Schrift bereits am 29. November des vorhergehenden Jahres William Ponsonby erteilt worden war. Nachdem man dieses Versehen entdeckt hatte, wurde dieser letzte Eintrag für ungültig erklärt, indem man ihn durchstrich, und folgende Bemerkung angefügt:]

This belongeth to master **ponsonby** by a former entrance And an agrement is made between them whereby **Master Ponsonby** is to enioy the copie according to the former entrance

fynes for breakinge of orders.

.8. Decembris [1578]

Henrie karre Receaved of him for printinge in a ballad of his. iij staves. out of another ballad. of **Edward Whytes** xij[d]

15 Septembris [1590]

Richard Jones. Receaued of **Richard Jones** for a fine for Sellinge of bookes contrary to order iij[s] vj[d]

[September or October] 1602. 44 Regine

Edward Aldee YT IS ORDERED that he shall pay for A fine for printinge a booke without entrance Contrary to thorders vjs viij[d]

Register C.

primo die decembris [1595]

Cutbert Burby Entred for his copie vnder the handes of the wardens A book Intitled *EDWARD the THIRD and the Blacke Prince their warres with kinge JOHN of Fraunce* vj[d]

15 Augusti [1597]

Richard Jones. Entred for his Copie by warraunt from master Warden man ij ballades beinge *the ffirste and Second partes of the wydowe of Watling streete* xij[d]

PROVIDED that noe Drapers name be set to them

17 novembris [1599]

William Aspley Entred for his copie by direction from master man warden. *A warnynge for fayre women* vj[d]

11 Augusti [1600]

Thomas pavier Entred for his copies vnder the handes of master VICARS and the wardens. These iij copies

viz.

The first parte of the history of the life of Sir JOHN OLDCASTELL lord COBHAM

Item the second and last parte of the history of Sir JOHN OLDCASTELL lord COBHAM with his martyrdom

. . . . xviij[d]

11 Nouembris [1601]

John Barnes Entred for his Copye vnder the handes of the wardens and vppon condicon that yt be lycensed to be printed / A booke called *the vntrussinge of the humorous poetes* by THOMAS DECKER, vj[d]

19 Aprilis [1602]

Thomas pavier Entred for his copies by assignement from **Thomas millington** these bookes folowinge, *Saluo Jure cuiuscunque*

viz

. . . .

The first and *Second parte of HENRY the VJt*
ij bookes xijd
A booke called *TITUS and ANDRONICUS* vjd
Entred by warrant vnder master **Setons** hand

11° Augustj [1602]

William Cotton Entred for his Copie vnder thandes of master JACKSON and master **waterson** warden A booke called *'the lyfe and Deathe of the Lord CROMWELL' / as yt was lately Acted by the Lord Chamberleyn his servantes* vjd

8 maij [1605]

Simon Stafford Entred for his Copie vnder thandes of the Wardens A booke called *'the Tragecall historie of kinge LEIR and his Three Daughters &c.' As it was latelie Acted* vjd

John Wright / Entred for his Copie by assignement from **Simon Stafford** and by consent of Master **Leake**, *The Tragicall history of kinge LEIRE and his Three Daughters* / PROVIDED that **Simon Stafford** shall haue the printinge of this booke / / vjd

12 Junij [1605]

Nathaniel Butter Entred for his copie vnder thandes of master HARTWELL / and master **norton** warden A booke called *Twoo vnnaturall Murthers. the one practised by master COVERLEY a Yorkshire gent vppon his wife and happened on his children the 23 of Aprilis 1605 /. The other practised by Mistress BROWNE and performed by her servant vpon her husband who in lent last were executed at Berry in Suffolk* vjd

Tertio Julij [1605]

Thomas Pavyer Entred for his Copie vnder the handes of the wardens *A ballad of Lamentable Murther Donne in Yorkeshire by a gent vppon 2 of his owne Children sore woundinge his Wyfe and Nurse* vjd

24 Augusti [1605]

Nathanael Butter Entred for his Copie vnder the hand of Master **ffeild** · *The Araignement Condempnacon and Execucon of Master CAVERLY at Yorke in Auguste 1605* vj[d]

12 November. / [1606]

Clement knighte. Entered for his Copie vnder thandes of master HARTWELL and bothe the wardens A booke called *Wylie beguilde. &c* vj[d] /

22. Januarij [1606/7]

Master Linge Entred for his copies by direccon of A Court and with consent of Master **Burby** vnder his handwrytinge These. iij copies.

viz.

ROMEO and JULIETT.
Loues Labour Loste.
The taminge of A Shrewe xviij[d] R

6 Augusti [1607]

George Elde Entred for his copie vnder thandes of Sir GEORGE BUCKE knight and the wardens a book called *the comedie of 'the Puritan Widowe'* vj[d]

22. Oktobris. [1607]

Arthur Johnson. Entred for his copie vnder thandes of Sir GEORGE BUCK knight. and Thwardens. A Plaie called *the Merry Devill of Edmonton* vj[d]

19. Novembris [1607]

John Smythick Entred for his copies vnder thandes of the wardens. these bookes followinge Whiche dyd belonge to **Nicholas Lynge**

.viz.

. . . .

9 *The taminge of A Shrewe* vj[d]

. . . .

/ / / 5to Aprilis / / [1608]

Joseph Hunt
Thomas Archer Entred for their copie. Vnder the hand of master **Seton** Warden a booke called. *the lyfe and deathe of the merry Devill of Edmonton with the pleasant prankes of SMUGGE the Smythe. Sir JOHN. and myne Hoste of the 'George' about their stealynge of Venson.* by T. B. vjd

2do die maij [1608]

Master Pavyer Entered for his Copie vnder the handes of master WILSON and master Warden **Seton** A booke Called *A Yorkshire Tragedy* written by WYLLIAM SHAKESPERE vjd

20 maij [1608]

Edward Blount. Entred for his copie vnder thandes of Sir GEORGE BUCK knight and Master Warden **Seton** A booke called. *The booke of PERICLES prynce of Tyre* vjd

16. Octobris [1609]

Master Welby Assigned over vnto hym by mistres **Burby** in full Court holden this daye and with the consent of the master wardens and Assistentes here present in Court All her right in these copies folowinge vnder this condycon that yf there shalbe found any indirekt Dealinge herein by any of the parties to the same Then these copies to be at the disposicon of the Company and this entrance to be void xixs

viz in /

. . . .

26. *pynner of Wakefeild*
27. *EDWARD the THIRD*

. . . .

16to Decembris [1611]

John Browne. Entred for his Copyes by assignement from **william Jones** and vnder master warden **Lownes** his hand, one booke called, *the Arte of Payntinge, drawinge, and lymninge,* donne by HENRY PECHAM Master of Artes, and one other booke called, *the lyfe and death of the Lord CROMWELL,* by W: S. xijd /.

16° ffebruarij 1616 [1617]

Master Barrett Assigned ouer vnto him by master **Leake** and by order of a full Courte all theis Copies followinge xiiij^s. /

. . . .

Idem Allowed vnto him also by the same Court all the Copies that belonged to master **Cotton** *vizt*

. . . .

Life and death of lord CROMWELL

. . . .

2° Martij 1617 [1618]

Master Snodham Assigned ouer vnto him by master **Welbey** with Consente of the master and wardens all his Right in theis Copies followinge xxj^s

vizt

. . . .

Pinder of Wakefield play

. . . .

EDWARD the 3d the play

. . . .

17 Septembris 1618

John Wright Assigned ouer vnto him by Mistris **Sara Jones** widowe late wife of **william Jones** Deceased and by Direction from Master warden **Adames** by a note vnder his hand theis two bookes following xij^d

vizt

. . . .

The Comedy Called *MUCEDORUS*





Register D.

8 Nouembris 1623

Master Blounte Isaak Jaggard. Entred for their Copie vnder the hands of Master Doctor WORRALL and Master **Cole** warden Master WILLIAM SHAKSPEERs *Comedyes Histories, and Tragedyes* soe manie of the said Copies as are not formerly entred to other men. *viz*^{t}. vij^{s}

COMEDYES.
The Tempest
The two gentlemen of Verona
Measure for Measure
The Comedy of Errors
As you like it
All's well that ends well
Twelfe night
The winters tale

HISTORIES
The thirde parte of HENRY ye SIXT
HENRY the EIGHT

TRAGEDIES.
CORIOLANUS
TIMON of Athens
JULIUS CÆSAR
MACKBETH
ANTHONIE and CLEOPATRA
CYMBELINE

21° Junij 1624

Francis Faulkner Assigned ouer to him by **Arthur Johnson** and order from Master **Cole** warden all his estate in the 2 bookes following xij^{d}

vizt

The merry divell of Edmonton

. . . .

29 Junij 1624.

master Aldee. Assigned ouer to him all the estate of mistris **White** in the Copies herevnder menconed by Consent of a Court xˢ /

. . . .

ARDEN of Feuersham

. . . .

LEIRE and his daughters.

. . . .

23° ffebruarij 1625 [1626]

Master Stansby Assigned ouer vnto him by vertue of a note vnder the hand of Mistris **Snodham** shewed vnto a Court holden this Daye all her estate in the said Copies following *vizᵗ*./ xxxˢ

. . . .

More to Master Stansby *Pinder of Wakefeild*, playe

. . . .

EDWARD the THIRD the play

. . . .

3° Aprilis. 1626 Regni Regis Caroli Secundo.

Master Parker. Assigned ouer vnto him by mistris **Barrett** and by Consent of a Court holden this day all her estate right title and Interest in the Copies following xvˢ./

vizᵗ.

. . . .

Adhuc **Master Parker** *Life and Death of lord CROMWELL*

. . . .

4° Augusti 1626

Edward Brewster Robert Birde. Assigned ouer vnto them by Mistris **Pavier** and Consent of a full Court of Assistantes all the estate right title and Interest which Master **Thomas Pavier** her late husband had in the Copies here after mencioned xxviijˢ./

vizᵗ

. . . .

More to
Edward Brewster
Robert Birde.

Master **Paviers** right in SHAKESPEREs *plaies* or any of them

. . . .

Sir JOHN OLD CASTLE a play

. . . .

12° Octobris 1629

Thomas Knight: Assigned ouer vnto him by Master **Clement Knight** and Consent of both the wardens vnder their handes all his Estate Right title and Interest in the Copies hereafter meconed vijs /

vizt

. . . .

Willie begu'led

. . . .

8° Nouembris 1630 /

Richard Cotes. Assigned ouer vnto him by master **Bird** and Consent of a full Court holden this day All his estate right and interest in the Copies hereafter menconed iiijs.

. . . .

Sir JOHN OLDCASTLE

. . . .

YORKE and LANCASTER

. . . .

Yorkeshire Tragedie

10 ffebruarij 1630 [1631]

Hugh Perrey Assigned ouer vnto him by **Thomas Archer** all his estate in the Copies following ijs

vizt

vide page 310.
[Gemeint ist Eintrag vom 7. April 1635.]

. . . .

{ *SMUGes Jestes*

. . . .

13°

8° Aprilis [1634]

Master John Waterson

Entred for his Copy vnder the hands of Sir HENRY HERBERT and master **Aspley** warden a TragiComedy called *the two noble kinsmen* by JOHN FFLETCHER and WILLIAM SHAKESPEARE vj[d]

7° Aprilis 1635

ffrancis Coles. Assigned ouer vnto him by vertue of a note vnder the hand and seale of **Hugh Perry** and subscribed by Master **Purfoot** Warden all his estate Right Title and Interest in these two Copies xij[d].

(vizt)

. . . .

SMUGs Jests with *ye Life and death of ye merry diuell of Edmondton &c*

8°. Martij 1635 [1636]

Master.Alchorne. Assigned ouer vnto him by vertue of a Noate vnder the hand and seale of **Thomas knight** and subscribed by both the wardens and with Consent of a full Court. all the estate right Title and Interest which the said **Thomas Knight** hath to all and euery the Copies herevnder named *saluo Jure cuiuscunque* vij[s] vj[d].

(vizt.)

. . . .

Wyly beguyly

. . . .

4°. Septembris predicto 1638.

Master Haviland and John Wright

Assigned ouer vnto them by vertue of a Noate vnder the hand and seale of Master **Parker** and subscribed by Master **Mead** warden All the Estate Right Title and Interest which the said Master **Parker** hath in these Copies and partes of Copies following *(vizt.) Saluo Jure cuiuscunque* xxxv[s]

. . . .

Master Haviland and John Wright.

Life and Death of Lord CROMWELL

. . . .

4°. Martij 1638. [1639]

. . . .

eodem die

Master **Bishop.** Assigned over vnto him by vertue of a deed of bargaine and sale vnder the hand and seale of **William Stansby** lately deceased and alsoe by vertue of a note vnder the hande and seale of **Elizabeth Stansby** the widdow of the said **William** these Copies and partes of Copies following which were the Copies of the said **william.** *saluo Jure cuiuscunque* xxviij[s]. vj[d].

. . . .

More to Master **Bishop.** *Pindar of Wakefeild.* a play.

. . . .

EDWARD the THIRD the play.

. . . .

23°. Martij 1638. [1639]

. . . .

eodem die

Thomas Knight Reassigned vnto him by vertue of a note vnder the hand and seale of Master **Alchorne** and subscribed by Master **Rothwell** warden All the estate right title and interest which the said Master **Alchorne** hath in these Copies following The which did formerly belong vnto the said Master **Alchorne** the 8th of March 1635. *saluo Jure cuiuscunque* vij[s]. vj[d].

. . . .

Wyly beguyly.

. . . .

22°. Aprilis 1640.

Master **Oulton.** Entred for his Copies by order of a full Court holden the day of Anno Domini All these Copies following which lately did belong to Mistris **Aldee** his mother in Law deceased *saluo Jure cuiuscunque* x[s]. vj[d]

. . . .

LEAR and his 3. daughters.

. . . .





Neue Shakespeare=Bühne

I. Hamlet

Übersetzt von Ludwig Seeger, mit Vorwort
und Verbesserungen von Hermann Türck

II. Ein Trauerspiel in Yorkshire

Übersetzt und mit einem einführenden Vorwort von
Alfred Neubner

Preis brosch. M. 1.30, geb. M. 2,25

III. Mißachtete Shakespeare=Dramen

Eine literarhistorisch=kritische Untersuchung von
Alfred Neubner

Preis brosch. M. 4.00, geb. M. 5.00

151. Deutsche Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H., Zossen—Berlin SW. 11.



